
ACADEMIAE HARVARDINAE IN NOV ANG
SIGILLVM
ECCLESIAE
CHRISTO
ET
VE RI TAS



Die komischen Elemente in Ariostos „Orlando Furioso".

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
philosoph. Fakultät der Universität Bern
vorgelegt von

Emile Fromaigeat
von Vicques (Berner Jura).



Winterthur
Buchdruckerei Geschwister Ziegler
1907.

Die komischen Elemente in Ariostos „Orlando Furioso".

Inauguraldissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Universität Bern

vorgelegt von

Emile Fromaigeat

von Vicques (Berner Jura).



Winterthur,

Buchdruckerei Geschwister Ziegler

1907.



Von der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Prof. Dr. Gauchat angenommen.

Bern, den 5. Februar 1907.

Der Dekan: Prof. Dr. **G. Huber.**

INHALT.

EINLEITUNG.

Das komische Element nimmt im „Rasenden Roland“ einen so großen Platz ein, daß es von jedem Literarhistoriker, der sich etwas eingehend mit dieser Dichtung beschäftigte, berücksichtigt werden mußte.[1] An allgemeinen Beobachtungen über Ariosts Humor fehlt es daher nicht und es wäre überflüssig, solche zu wiederholen.

Dagegen mag eine systematische Untersuchung der komischen Elemente des „Furioso“[2] vielleicht von Nutzen sein. Die irrige Ansicht, der „Orlando innamorato“ sei ein durchaus ernstes, der „Fur.“ dagegen ein burleskes, parodierendes Epos, hat man zwar allgemein aufgegeben;[3] allein noch jetzt sind nicht alle Forscher einig über die Absicht, die Ariosts Humor im „Fur.“ ausdrückt und dessen Verhältnis zum Humor des „Innamorato“. Die vorliegende Arbeit möchte nun einige Materialien zusammenstellen, die geeignet sein könnten, die endgültige Beantwortung der noch streitigen Fragen zu erleichtern.

Sie zerfällt in zwei Hauptteile:

1. Eine Analyse der Komik im Stoffe des „Fur.“: zunächst der komischen Szenen, die bald zu Zyklen um eine Person gruppiert, bald vereinzelt in einem ernsten Komplex vorkommen; sodann der kurzen komischen Vorfälle, die im ganzen Werk

[1] Wir verweisen vor allem auf alle historischen Darstellungen der ital. Literatur, dann besonders auf die feinsinnigen Bemerkungen über unser Thema in Morf, *Vom Rolandslied zum O. F.* in *Dt. Rundschau* 1898, p. 371 ff.; Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, Straßburg 1894, pag. 106 ff.; Rajna, *Le Fonti dell' O. F.*, 2. A Fir. 1900, Introduzione.

[2] Es ist mir über dieses Thema nur ein kurzes Schriftchen bekannt von Guido Meoni, *Dell' Elemento comico nell' O F.* Prato 1902, das in seinen Erörterungen dem Gange des Epos folgt; ein anderes, das auch den Humor u. a. bespricht, P. Micheli, *Dal Bojardo all' Ariosto*, Conegliano 1898, ist unzusammenhängend und etwas unkritisch.

[3] Besonders infolge der Arbeiten Rajnas: Op. cit. und *L' Orlando innamorato* in *Studi su M. M. Bojardo*, Bologna 1894, und Mazzonis: *Tra libri e carte*, Rom 1886.



zerstreut sind; endlich der Ironie, die sich im Schicksal und in den Erlebnissen der Personen spiegelt.

2. Eine Untersuchung des Humors in der Form des Werkes: nämlich der verschiedenen Arten von humoristischen Mitteln, durch welche der Autor seinen Stoff und sogar sein Werk[1] ironisiert, sowie der komischen Elemente seiner Sprache.

Ein weiteres Kapitel handelt von der Anwendung dieser Elemente im Dienste der Satire. Zum Schlusse ist versucht worden, die Wandlung, die sich mit dem „Fur." in Komik und Humor des Ritterromanes vollzieht, zusammenfassend darzustellen und sie aus den künstlerischen Tendenzen jener Zeit und aus dem Charakter des Autors zu erklären.

Erörterungen über das Wesen des Komischen wird man von uns nicht erwarten. Wir bemühen uns, in den komischen Elementen des zu untersuchenden Werkes nicht das für die Komik wesentliche, sondern das für den Autor charakteristische herauszufinden. Aus den verschiedenen Fällen, in denen ein Gefühl der Komik auftritt, das Gemeinsame zu abstrahieren, durch welches dieses Gefühl hervorgerufen wird, für die Komik eine allgemein gültige Definition zu suchen, das ist Sache der Psychologie und der Ästhetik. Wir aber untersuchen die Verschiedenheit der Mittel, die Ariost anwendet, um komisch zu wirken; wir fragen nach der Häufigkeit und dem Grund der Anwendung, sowie nach der Herkunft jedes einzelnen dieser Mittel, kurz nicht nach dem Allgemeinen, sondern nach dem Individuellen in Ariosts Humor.

---

[1] Dem Humor, den der Autor seiner eigenen Schöpfung gegenüber bekundet, dieser einst vielbesprochenen „romantischen Ironie" haben wir besondere Aufmerksamkeit zugewendet. Von deutschen Kritikern, die sie bei den Romantikern und bei den englischen Humoristen antreffen, wird sie gewöhnlich nicht weiter als auf Cervantes zurückgeführt. (Vgl. z. B. A. Kerr, *Godwi,* Ein Kapitel deutscher Romantik, Berlin 1898 p. 66.) Nun mag sie freilich bei Cervantes unabhängig von den italienischen Epikern und zwar auf ähnliche Art wie bei diesen entstanden sein, nämlich aus einer karikierenden Parodie der alten Ritterromane. Sie blüht aber schon bei Bojardo in jener, aus der „Vermählung der alten Heldenstoffe mit den modernen halb-chevaleresken, halb-neuantiken Ideen" entstandenen „jungen, eigentlichen Romantik" (wie L. Fränkel in seiner Einleitung zur Cotta'schen Ausgabe der Innamorato-Übersetzung von Gries diese Strömung sehr treffend charakterisiert). Bei Ariosto entwickelt sie sich nun völlig zu der „Meisterschaft des Dichters über den Stoff, in den er sich vertieft, aus dem er sich aber jederzeit erheben kann", wie es die deutschen Romantiker einst verlangen sollten (cf. Riccarda Huch, „Blütezeit der Romantik". Leipzig 99. Kap. : die romantische Ironie).

Die Antwort auf diese Fragen bleibt natürlich gleich, welches auch die Ansicht über das Wesen der Komik sei, der wir uns anschließen. Daher verzichten wir auf eine historisch-kritische Aufzählung solcher Ansichten [1] und begnügen uns, auf das Werk hinzuweisen, das uns bei den theoretischen Vorstudien zu der vorliegenden Untersuchung besonders nützlich gewesen ist. Es ist die Monographie über „*Komik und Humor*“ von Theodor Lipps, [2] aus welcher wir einige für uns besonders wichtige Stellen zitieren: [3]

„Das Gefühl der Komik . . . entsteht (nach Lipps op. cit. p. 99) überall, indem der Inhalt einer Wahrnehmung, einer Vorstellung, eines Gedankens den Anspruch auf eine gewisse Erhabenheit macht oder zu machen scheint, und doch zugleich eben diesen Anspruch nicht machen kann, oder nicht scheint machen zu können.“ — Das Gefühl des Heiteren entsteht durch das „Übergewicht der verfügbaren psychischen Kraft oder Verfügbarkeit dieser Kraft über die Energie, mit der das Objekt von sich aus diese Kraft beansprucht“ (op. cit. p. 138). Die „spielende Entfaltung des relativen Nichts unterbricht und löst die Spannung, welche die Erwartung oder der Schein des Bedeutungsvollen erzeugte. Insofern hat Kant recht, wenn er die Komik als die Auflösung einer Spannung in Nichts bezeichnet“ (p. 142). „Je höher die Erwartung gespannt ist, oder je mehr das Nichtige zuerst als ein Bedeutungsvolles erschien, um so mehr war am Anfang der komischen Vorstellungsbewegung unsere Aufmerksamkeit von der Erwartung oder der scheinbaren Größe in Anspruch genommen, um so stärker dann die Entladung.“

Der italienische Ästhetiker Benedetto Croce vertritt in seiner „Estetica“ [4] einen ähnlichen Standpunkt: „Perchè si abbia il comico è necessario che l’uomo si ponga in disposizione di contemplatore che attende e prevede una data percezione. Nell’ ascoltare un racconto che ci

---

[1] Wie sie z. B. W. Oettinger seiner Diss. „Das Komische bei Molière“ Straßburg 1901, vorausschickt. Eine Zusammenstellung der verschiedenen Definitionen des Humors giebt B. Croce in einer Abhandlung „L’umorismo“ im *Journ. of comparative Literature* I No. 3, New-York 1903, p. 220 ff., die zum Schlusse kommt, die Aufgabe der Literaturgeschichte und der lit. Kritik bestehe nicht darin, den Humor oder ähnliche Begriffe zu definieren und zu erklären, sondern darin, bei jedem Autor das Individuelle herauszufinden; eine Forderung, der nachzukommen wir uns bemüht haben.

[2] In „*Beiträge zur Ästhetik*“ von Lipps und Werner, Bd. IV, Hamburg 1898 (weniger ausführlich auch in desselben „*Ästhetik*“, Hamburg 1903, p. 573—593).

[3] Wir wählen dabei vor allem solche, die das Verständnis der Komik des „Fur.“ erleichtern können. Bei Zitaten und Belegen kommt im Laufe dieser Arbeit überall der kleinere Druck zur Anwendung.

[4] Napoli 1902 p. 91. Die Punkte, in denen er von Lipps abweicht, sind für unsere Zwecke nicht von Bedeutung.

descrive il proposito magnifico ed eroico di una determinata persona, noi dobbiamo con la fantasia anticipar l' avvento di un azione magnifica ed eroica e prepararci ad accoglierla tendendo le nostre forze psichiche. Ma, di un tratto, in luogo dell' azione magnifica ed eroica che il tono e le premesse del racconto ci annunziavano, con una voltata improvvisa, l' azione che sopravviene è invece piccola, stolta, meschina, impari all' attesa. Noi ci siamo ingannati, e il riconoscimento dell' inganno non può non essere accompagnato da un attimo di dispiacere. Ma quell' attimo di dispiacere è presto sovverchiato dal momento seguente, in cui possiamo far gettito dell' attenzione preparatoria, liberarci della provvista di forza psichica accumulata ed ormai superflua, sentirci leggieri e sani: che è il piacere del comico, col suo equivalente fisiologico, il riso."

Es erscheint uns noch wichtig hervorzuheben, daß wir (mit Lipps und entgegen der Ansicht einiger anderer Ästhetiker[1]) die Schadenfreude und das Gefühl der Überlegenheit durchaus nicht als Bestandteile der Komik betrachten, obwohl sie ja oft mit der Komik vereint auftreten mögen.

Ebenso müssen wir noch erwähnen, in welchem Sinne wir einige Ausdrücke anwenden werden, für welche der Sprachgebrauch ein schwankender ist. Dies ist um so nötiger, als wir die von Schneegans in seiner „Geschichte der grotesken Satire" aufgestellten Definitionen, in Übereinstimmung mit den meisten Rezensenten seines Werkes, als etwas zu eng betrachten.

Das Possenhafte erblicken wir (mit Lipps[2]) im „Hervorlocken und derbkomischen Beleuchten der Dummheit, der Feigheit, des Ungeschicks u. dgl. Es ist die Komik der Streiche oder der derbkomischen Darstellung."

Als burlesk bezeichnen wir die komische Darstellung in Parodie und Travestie, die frivole Erniedrigung des Erhabenen durch komische Darstellung, und zwar (im Einverständnis mit Ph. A. Becker[3]) ohne die Schadenfreude oder die Satire als wesentliche Bestandteile derselben aufzufassen.

Ebensowenig bildet das satirische Element (wie Morf[4] und Groos[5] nachwiesen) ein notwendiges Merkmal des Grotesken oder (nach der Ansicht von Fuchs[6]) der Karikatur. Das Groteske definiert Morf in Anlehnung an den allgemeinen Sprachgebrauch als „das Phantastisch-Ungeheuerliche, das durch seine Ungeheuerlichkeit fesselt, Lachen oder Furcht erregt". Dieses Ungeheuerliche versetzt uns in große Spannung, die,

---

[1] und auch der von H. Schneegans *„Das Possenhafte, Burleske und Groteske in Leben und Kunst"*, *Beil. z. Allg. Zeitg.* 1899 Nr. 214.

[2] op. cit. p. 169.

[3] Rezension zu Schneegans „Gesch. d. grot. Satire" in *Zt. f. rom. Phil.* 1896 p. 123.

[4] do. im *Arch. f. n. Spr.* 97 Bd. 1896 p. 414.

[5] do. in *Zt. f. fr. Spr. u. Lit.* XVII 1895 p. 11.

[6] *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit.* Berlin, p. 6.

wenn sie anhält, ein Gefühl der Angst, der Beklemmung hervorruft, sich dagegen in ein Gefühl der Komik auflöst, wenn wir uns der Unmöglichkeit dieses Ungeheuerlichen, seiner Nichtigkeit bewusst werden.

Wir zitieren nach folgenden Ausgaben:

Orlando furioso di Lodovico Ariosto secondo l'edizione del 1532 con commento di Pietro Papini. Fir. Sansoni 1903. Für die Drucke von 1516 und 1521 nach dem Neudruck von *C. Giannini.* Ferrara, Taddei 1875/76.

Ariostos *Opere minori* nach der Ausgabe von *Polidori*, Fir. Le Monnier 1860.

Pulcis *Morgante* nach der Ausgabe von *Volpi*, Firenze 1900.

Für Bojardos *Orlando innamorato* mußten wir uns, da Foffanos kritische Ausgabe noch nicht vollständig vorliegt, mit der der *Biblioteca economica Sonzogno* begnügen.

I. Komik des Stoffes.

a) Komische Episodenzyklen.

Raserei Rolands. Als Zentrum der komischen Erfindung im „Furioso" darf man wohl die Raserei Rolands ansehen. Äußerlich genommen ist sie nur eine Steigerung der komischen Fabel des „Innamorato".[1] Aber bei näherem Zusehen entdeckt man darin zugleich eine Reaktion gegen Bojardos Humor. Denn was übernahm Ariosto hier von seinem Vorgänger? Einen Helden, dem die Verliebtheit sehr grotesk ansteht; der sich lächerlich macht, bald weil er in knabenhafter Befangenheit die Gelegenheit zu Liebesfreuden unbenutzt vorbeigehen läßt, bald weil er, wütend vor grundloser Eifersucht, sich auf seinem Lager wälzt oder sich in grimmigen Zweikampf

[1] cf. Rajna Fonti, p. 56.

stürzt, und gleich darauf wie ein Hündlein gehorsam sich von seiner Angebeteten fortschicken und hintergehen läßt; kurz, weil er, der Unbesiegbare, von der Liebe besiegt und dabei in Liebessachen ein Pechvogel ist. Der ehrwürdige Held der Volksepen wird von seinem erhabenen Sockel heruntergerissen. Also eine burleske Figur.[1] Freilich, wenn es Bojardo nur darum zu tun wäre, uns in diesem Helden menschliche Schwächen zu zeigen, wenn er uns den Helden dadurch nur menschlich näher bringen, uns die Wahrheit des Mottos „Amor omnia vincit“ beweisen wollte, so könnten wir von Humor sprechen. Vielleicht war das auch Bojardos eigentliche Absicht. Wenn er aber daran ist, geht er gewöhnlich zu weit; der komischen Kontrastwirkung zuliebe verletzt er die psychologische Wahrscheinlichkeit; die leichte Schattierung, die hervorgehoben werden sollte, wird zu kräftig gezeichnet und wir haben statt eines humorvoll charakteristischen Bildes eine Karikatur vor uns. Besonders reizt es ihn immer, den Helden in Situationen zu bringen,[2] die seinem Charakter widersprechen.

Ganz anders Ariost.[3] Bei ihm entspringt Humor aus der feinen psychologischen Beobachtung; Komik tritt gleichsam nur

---

[1] nach der Definition von Schneegans, op. cit.

[2] Bojardos Roland: Nicht hübsch, mit starken Brauen und etwas schielend (II 3. 63), hat er mit Damen beständiges Mißgeschick. Nicht nur mit Angelica, bei der ihn seine Befangenheit jede noch so günstige Gelegenheit versäumen läßt (27. 49 ff.), die er zu erzürnen fürchtet, wenn er sie berührte (II 19. 50); auch mit Origille, vor der er weniger zurückhaltend wäre, es aber sein muß, da er sonst die ihm bevorstehende Aufgabe nicht erfüllen kann (II 4. 10) und von der er sich immer wieder betören läßt (II 3. 61. II 11. 16—18). Auch in andern Fällen gerät er in Fallstricke, wo man es von ihm nicht erwartet hätte (III 4. 12). Angelica hat am meisten Macht über ihn: aus Liebe zu ihr vernachlässigt er den Kampf für die Christenheit. Er gesteht ihr seine Verirrungen mit Origille (II 18. 40), sieht er ihre Tränen, so weint er noch mehr und verspricht alles, was sie nur will (I 26. 51); aus Liebe zu ihr benimmt er sich wohl auch nicht so heroisch, wie er es gewohnt ist (II 18. 8, 25). Er kämpft erbittert mit Rinaldo, auf den er um so eifersüchtiger ist, als er der eigenen Ungeschicklichkeit in Angelicas Nähe bewusst ist. (II 20. 53).

[3] Ariosts Roland: Ritterlich gesinnt, für Frauen allezeit hilfsbereit (IX 17 XII 93), aber wortkarg (IX 57), wird er von der Sinnlichkeit nie angefochten. Die schöne Olimpia läßt ihn kalt, ja er möchte ihr gerne einige Kleidungsstücke verschaffen (XI 57). Isabella tröstet er und erstattet sie, nachdem er sie manchen Tag begleitet und beschützt hat, unversehrt Zerbino zurück (XIII 69). Er ist nur erfüllt von der keuschen Liebe zu Angelica (VIII 77), träumt von ihr und sucht sie in der ganzen Welt (XII 67, 85). In allem dem sehe ich eine Reaktion zu Bojardo; sonst (in der Freundschaft, Tapferkeit etc.) ist Rolands Charakter gleich geblieben.

als Nebenresultat auf. Freilich dieses Nebenresultat ist nicht unbedeutend. Wie viele komische Szenen ziehen an uns vorüber vom Augenblicke an, da bei Roland die Eifersucht erwacht, und, durch immer stärkere Beweise von Angelicas Schuld gesteigert, in Wahnsinn übergeht, bis zur wunderbaren Heilung durch Astolfo. Aber keine ist darunter, in der wir nicht die strengste, folgerichtigste Entwicklung beobachten könnten, keine, wo der burlesk-komischen Ironie zulieb der Held seinen Charakter von einer ganz unerwarteten Seite zeigen muß, wie bei Bojardo. (Verhalten gegen Origille). Es hätten sich Gelegenheiten genug geboten (z. B. die Befreiung Olimpias, Begleitung Isabellas). Allein dieser Roland ist keiner nur vorübergehenden, flatterhaften Leidenschaft fähig.[1] Seine Liebe ist nie lächerlich. Erst als sie ihn zum Wahnsinn gebracht hat, treten komische Episoden auf.

Man kann in der Erzählung der Eifersucht und Raserei Rolands zwei Teile unterscheiden. Der erste führt in steter langsamer Steigerung bis zum Ausbruch des Wahnsinns: er bietet in seiner psychologischen Schilderung eine Fülle humoristischer Beobachtungen.

Der zweite umfaßt die Taten des Wahnsinnigen und entrollt vor uns eine grotesk-komische Episode nach der andern.[2]

Mandricardo war gegen seinen Willen von einem Pferde, das im Handgemenge die Zügel verlor, vom Kampfplatze fortgetragen worden. Roland hatte ihn zwei Tage lang umsonst gesucht. Er gelangt an einem Mittag zu einem schattigen Plätzchen, wo er sich niederlassen will. Da bemerkt er, daß die Bäume beschrieben sind, und weil er stets an Angelica

[1] Die Rolle des unbeständigen, leicht entzündlichen Liebhabers hat im „Fur." Ruggiero übernommen. (Ruggiero und Angelica im „Fur." ähnlich Roland und Origille im „Inn.").

[2] Sowohl der Humor in der Entwicklung, als die Komik in den Taten fehlt in den von Rajna (p. 397 ff.) zitierten Vorbildern. Bemerkenswert ist, daß dieser unermüdliche Forscher gerade für die komischen Taten Rolands keine Analogien gefunden hat. Z. B. bei Tristan leiten lange Klagen und vergebliche Tröstungsversuche den Zustand ein, der zum Wahnsinn führen wird. Kein Zweifel regt sich in seinem Innern an der Untreue seiner Geliebten (die schuldlos ist); Humor, wie er in den mannigfachen Selbsttäuschungsversuchen Rolands liegt, fehlt hier, und die Taten des Wahnsinnigen sind eher als unsinnig, denn als komisch geschildert.

denkt, erkennt er, ohne lange zu zweifeln, auch die Handschrift als die ihrige (XXIII 102.[3,4]). Als er nun wirklich den Namen Angelicas mit einem andern Namen, der nicht der seine ist, verschlungen sieht, sucht er sich zwar einzureden, es könnte auch eine andere Angelica gemeint sein. Aber er kennt die Handschrift und muß eine andere Erklärung suchen:

„Finger questo Medor ella si puote:
Forse che a me questo cognome mette.“

Diese befriedigt ihn noch nicht ganz. Nun gelangt er zu der Grotte, wo Medoro sein Liebesglück in Versen aufgeschrieben hatte; leider kann der Paladin arabisch und versteht sie:

„Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando in vano
Che non vi fosse quel che v'era scritto;
E sempre lo vedea piú chiaro e piano:
Et ogni volta in mezzo al petto afflitto
Stringersi il cor sentia con fredda mano.“

Vom Schmerze überwältigt, ist er der Ohnmacht nahe. Doch sucht er sich durch eine neue Selbsttäuschung zu beruhigen: diese Verse sind Verleumdung; es hat jemand Angelicas Handschrift nachgeahmt. So erlangt er wieder die Kraft, sich bis zum Hause des Hirten zu begeben, wo Angelica gewohnt hatte, und eine Nachtherberge zu verlangen. Aber wie könnte er Ruhe finden: an allen Wänden erblickt er die verhaßten Zeichen! Bald will er fragen, bald fürchtet er sich wieder vor der Gewißheit und sucht sich diese noch mehr zu verschleiern. Allein der Hirt will den betrübten Gast erheitern, und was könnte er Seltsameres erzählen, als gerade die Geschichte jenes Liebespaares. Das ist für Roland der letzte Schlag! Zuerst will er den Schmerz noch verbergen, dann aber wirft er sich auf sein Bett und bricht in Tränen aus. Da fällt ihm plötzlich ein, er liege vielleicht auf demselben Bett, auf dem Angelica ihm untreu gewesen; und wie von Schlangen gestochen springt er auf, ergreift die Waffen und verläßt das Haus. Schreiend und heulend vor Schmerz irrt er die ganze Nacht umher. Seine spitzfindigen Selbstgespräche künden den beginnenden Wahnsinn an. Ein äußerer Anlaß wird diesen

übergroßen Schmerz in Wut verwandeln, und die Raserei beginnt. Dieser Anlaß besteht darin, daß er am Morgen wieder zu der Grotte gelangt, wo Medoros Verse stehen. Außer sich vor Wut, seine Schmach hier geschrieben zu sehen, verheert er mit dem Schwert den ganzen Hain, bis er erschöpft auf den Rasen sinkt und drei Tage lang lautlos daliegt, gegen den Himmel stierend. Am vierten Tag hat die Wut ihren Gipfelpunkt erreicht und ihm den Verstand vollends geraubt; er reißt sich Rüstung und Kleider vom Leibe; nackt und ohne Waffen tobt er nun im Walde.

Bis hieher ist alles Entwicklung, alles Steigerung. Allmählich wird der Humor der genauen Beobachtung übertönt von der Tragik des Ereignisses. Die mannigfachen Versuche des noch gesunden Rolands, sich durch Selbsttäuschung zu beruhigen, rufen beim Leser ein Lächeln hervor; die lächerlichen Taten des Rasenden erwecken nur Mitleid. Doch dieses Gefühl läßt der Autor nicht lange dauern.

Sobald der Wahnsinn so weit gediehen ist, daß der Wahnsinnige selbst dessen Ursache vergessen hat (und dadurch dem Leser weniger tragisch erscheint), kann die Komik mehr in den Vordergrund treten. Ariost bietet uns nun die Karikatur der physischen Kraft dieses Helden des Volksepos,[1] er zeigt uns diese Kraft, wie ein Element waltend, ohne die Leitung des Verstandes. Schon früher hatte Roland unglaubliche Taten vollbracht; wie im „Inn." (Sprung über den Fluß, Kampf mit ungeheurem Riesen, Erwürgen zweier Riesen etc.) ist auch im „Fur." seine Kraft fast ins Absurde gesteigert (er besiegt das Meerungeheuer, kämpft mit den Lestrigoni mit einem Tisch bewaffnet, tötet sechs der Leute Cimoscos mit einem Lanzenstoß, verfolgt zu Fuß Cimosco, der gut beritten ist, und erreicht ihn etc.) und dadurch das Volksepos satirisiert.[2] Das Unglaub-

---

[1] cf. auch Fr. de Sanctis, *Scritti vari inediti e rari* a cura di B. Croce. Nap. 1898. Vol. I p. 346.

[2] Durchwegs ist solche Satire wohl nicht beabsichtigt. Es wäre eben unmöglich gewesen, ein Epos zu liefern, in dem die Kraft und die Taten der Recken in die Grenzen der Wahrscheinlichkeit zurückgedrängt worden wären; dazu waren sie viel zu bekannt. Man mußte sie also noch überbieten, aber durch Ironie für die gebildete Gesellschaft genießbar machen.



liche erreicht aber hier die höchste groteske Wirkung, weil es zwecklos geschieht. Roland entwurzelt die größten Bäume mit Leichtigkeit:

„Quel ch' un uccellator che s' apparecchi
Il campo mondo, fa, per por le reti,
Dei giunchi e de le stoppie e de l' urtiche
Facea de' cerri e d' altre piante antiche.“ XXIII 135.

Dann verfolgt er die Hirten:

„Uno ne piglia, e del capo lo scema
Con la facilità che torria alcuno
Da l' albor pome, o vago fior dal pruno. XXIV 5.

6. Per una gamba il grave tronco prese,
E quello usò per mazza adosso al resto.
In terra un paio addormentato stese
Ch' al novissimo dì forse fia desto.

7. ... a pugni, ad urti, a morsi, a graffi, a calci,
Cavalli e buoi rompe, fracassa e strugge;
E ben è corridor chi da lui fugge.

Was ihm in den verlassenen Dörfern, die er durchzieht, unter die Hände kommt, ja sogar die Tiere des Waldes, die er angreift und erwürgt, verschlingt er mit wahnsinniger Gier. Er gelangt zum Brücklein, wo er mit Rodomonte ringt, und beide stürzen ins Wasser. (XXIX 44 ff.) Dann begegnet er zwei Eseltreibern, die ihm nicht ausweichen. Mit einem Fußtritt trifft er den Esel an der Brust:

Et alto il leva sì, ch' un augelletto
Che voli in aria sembra a chi lo vede.
Quel va a cader alla cima d' un colle,
Ch' un miglio oltre la valle il giogo estolle. XXIX 53.

Die Treiber fliehen; aber einen erwischt er, als dieser sich auf einen Felsen schwingen will, und zerreißt ihn in zwei Stücke. (55.) Der andere kann sich retten und die wunderbaren Taten erzählen.

Man beachte, wie bei allen diesen Schilderungen von an und für sich mitleiderregenden Ereignissen der Stil doch nur ein Gefühl der Komik aufkommen läßt.

Darnach trifft Roland, auf ihrer Heimreise nach Indien, Angelica und Medoro, die nicht wissen, wer dieser wilde, sonnverbrannte Mann ist. Dieser kennt natürlich niemand mehr; aber er verfolgt Angelica mit wilder Begierde. Medoro schlägt ihn mit dem Schwert; umsonst: er trifft auf hornharte Haut. Roland wendet sich nur rasch und zerschmettert mit einem Faustschlag den Kopf von Medoros Pferd, als wäre es Glas. Angelica, deren Stute zum Fliehen zu langsam ist, erinnert sich im letzten Augenblick an ihren Zauberring, steckt ihn in den Mund und verschwindet. Es war Zeit:

Nel medesmo momento che si trasse
L' annello in bocca, e celò il viso bello,
Levò le gambe, e uscì de l' arcione,
E si trovò riversa in sul sabbione. (65.)

Roland erreicht das leere Pferd (67), springt auf und hetzt es weiter in wilder Jagd, bis beide in einen Graben fallen und das Tier sich verletzt. Als es nun nicht vom Fleck zu bringen ist, nimmt er es auf die Schultern und trägt es heraus. Es kann aber auch nachher nicht rasch genug folgen; er bindet ihm daher die Halfter um das hintere rechte Bein.

„E così la trascina e la conforta
Che lo potrà seguir con maggior agio.“ (71.)

Plündernd, wenn ihn hungert, und Leute tötend, wenn sie sich ihm widersetzen, eilt er weiter. Bis zu einem Strom schleppt er das Tier, das bald verendet ist, mit sich. Er schwimmt allein hinüber und erblickt einen Hirten mit einem Pferde:

XXX 5. „Vorrei del tuo ronzin (gli disse il matto)
Con la giumenta mia far un baratto.

6. Io te la mostrerò di qui, se vuoi;
Che morta là in su l' altra ripa giace:
La potrai far tu medicar di poi:
Altro difetto in lei non mi dispiace.
Con qualche aggiunta il ronzin dar mi puoi:
Smontane in cortesia perchè mi piace.“

Der Hirte lacht und geht weiter; Roland schlägt ihn tot und nimmt sein Reittier. Und jedesmal, wenn er wieder eines

totgeritten hat, verschafft er sich ein neues auf ähnliche Weise. An der Meeresenge von Gibraltar will er zu Pferd einer Barke nachschwimmen, aber:

„Il destrier, d' acqua pieno e d' alma voto
Finalmente finì la vita e il nuoto.

Heilungsszene. Roland gelangt allein hinüber; zum Glück war das Meer ruhig. An der afrikanischen Küste finden ihn Astolfo und die nun befreiten Gefangenen Rodomontes. Astolfo mit dem Rolands Verstand enthaltenden Fläschchen, das er vom Monde hergebracht hatte, versehen, sollte nun diesen Verstand an seinen richtigen Ort zurückgelangen lassen. Eine an und für sich überaus groteske Erfindung: Der Verstand, das unkörperlichste, das es gibt, in einem Fläschchen! Wir stoßen hier auf ein neues Mittel der komischen Wirkung: die Materialisierung des Geistigen und die realistische Schilderung des Wunderbaren. Und wirklich ist Rolands Heilung ein Meisterstück realistischer Darstellung:[1] Astolfo, Dudone, Oliviere und Brandimarte hören einen großen Lärm in ihrem Heerlager und sehen, als sie nach dessen Ursache forschen, einen nackten, wilden Mann, der mit Stockhieben ein schreckliches Gemetzel anrichtet. Sie kennen ihn nicht. Zum Glück kommt gerade die treue Fiordiligi, die ihren Brandimarte sucht; sie hatte Roland am Anfang seines Wahnsinns gesehen, als er noch erkennbar war. Zunächst knüpft sich aber an ihr Wiedersehen mit dem Geliebten, nebst den üblichen Küssen, eine Familiengeschichte an (Bardino), welche die Auflösung der Spannung retardiert. Aber gerade die rührende Wiedererkennung wird unterbrochen durch das Geschrei des vor Roland fliehenden Lagers:

„Fiordiligi mirò quel nudo in fronte
E gridò a Brandimarte: Eccovi il conte!“[2]

---

[1] Was besonders auffällt, wenn man sie mit ähnlichen Heilungen in den alten Ritterepen vergleicht, z. B. Lanzelots durch den heiligen Graal; cf. Rajna, op. cit. p. 551.

[2] Ein Stanzenschluß von frappierender Prägnanz, wie noch manche im „Fur.“

Inzwischen hatte ihn auch Astolfo an Erkennungszeichen, die man ihm im Paradiese mitgeteilt hatte, erkannt, und es Dudone und Oliviero gesagt. Alle sind von Rührung ergriffen; Astolfo aber ermannt sich rasch:

„Tempo è (lor disse Astolfo), di trovar arte
Di risanarlo non di fargli il pianto.“

Und alle miteinander wollen ihn nun fassen. Doch es geht nicht so leicht. Dudone fällt von einem Stockhieb, der ihn ganz, nicht nur Schild und Helm, zerschmettert hätte, wäre der Hieb nicht durch Olivieros Schwert ein wenig aufgehalten worden. Sansonetto zerschneidet Roland den Stock, während Brandimarte ihn um die Hüften packt und Astolfo bei den Beinen. Roland schüttelt sich und schleudert den Engländer zehn Schritte weit. Brandimarte läßt zum Glück nicht los. Oliviero erhält einen Faustschlag und nur der gute Helm schützt ihn vor dem Tod.

Cadde però, come se fatto dono
Avesse de lo spirto al paradiso. XXXIX 51.

Alle stürzen auf Roland los, aber ohne großen Erfolg. Oliviero, der wieder zum Bewußtsein gekommen ist, probiert nun, mit Stricken ihm Schlingen um Beine und Arme zu werfen, und es gelingt ihm, den Tobenden so zu Falle zu bringen.

55. Come egli è in terra, gli son tutti adosso
E gli legan più forte e piedi e mani;
Assai di qua di là s' è Orlando scosso;
Ma sono i suoi risforzi tutti vani.

Dudon, ch' è grande, il leva in su le schene,
E porta al mar sopra l'estreme arene.

Nun läßt ihn Astolfo, nach empfangenen Weisungen, siebenmal waschen, und taucht ihn siebenmal unter Wasser; nachdem er so gereinigt ist, muß man ihm mit besonderen Kräutern den Mund verstopfen, da er bläst und schnaubt; nur durch die Nase darf er atmen.

57. Aveasi Astolfo apparecchiato il vaso
In che il senno d' Orlando era rinchiuso;

E quello in modo appropinquògli al naso,
Che nel tirar che fece il fiato in suso,
Tutto il votò: maraviglioso caso!
Che ritornò la mente al primier uso;
E nè suoi bei discorsi l' intelletto
Rivenne, più che mai lucido e netto.

Mit wunderbarer Anschaulichkeit ist die Rückkehr zum Bewußtsein geschildert (58—60). Diese Anschaulichkeit der Schilderung, die das Unglaublichste einen Augenblick natürlich erscheinen läßt, ist die Hauptursache der Heiterkeit in dieser Heilungsszene. In noch höherem Grade herrscht diese Heiterkeit in einem neuen Zyklus von komischen Episoden, der durch die betrachtete Heilungsszene aufs engste mit dem der Raserei Rolands verknüpft wird, und dessen Held Astolfo ist.

*
* *

Astolfos Taten. Daß gerade Astolfo, der tollste der Paladine, dazu berufen wird, dem Beschützer der Christenheit den Verstand vom Mond herunterzuholen, ist eine geniale Erfindung, die, wie keine andere, den ganzen Wunderapparat der volkstümlichen Epik ironisiert. Und doch haben wir auch hier wieder nur eine Steigerung des traditionellen Astolfos; auch bei Bojardo befreit er, ohne daß er es erhofft, mit Hilfe der gefundenen Zauberlanze Karl und die Paladine aus der Gefangenschaft. Es ist sein Schicksal, ohne eigenen Wert, große Taten zu vollbringen. Diese Seite seiner Persönlichkeit ist im „Fur." weiterentwickelt, während die Karikatur seines Charakters vermindert wird.

Bei Bojardo ist Astolfo sehr schön, immer elegant gekleidet (I 1. 60), witzig und schlagfertig (I 2. 55. I 9. 60), äußerst ritterlich, ja etwas theatralisch in seinem Benehmen (I 9. 55. I 7. 67) und daher ein Liebling aller Damen. Angelica schielt verstohlen nach ihm (I 1. 67). Alcina verliebt sich in ihn, als sie die Paladine verderben will (II 13. 60), die Damen trösten ihn über den Verlust Ranaldos, aber auch Damen sind es, durch welche er sich leicht in eine Falle locken läßt (II 10. 52 f.). In der Gefangenschaft weiß er sich allen beliebt zu machen. Im Kampfe ist er tapfer, ja man darf ihn kühn nennen, umsomehr als — leider seine Kraft nicht gerade groß ist. „Forza non ha ma l' anima non manca"

(I 7. 55) „Gioioso e adorno" zieht er in den Kampf für Karl den Großen, auch wenn er sich keinen großen Erfolg verspricht (I 2. 66). Nach seinen Siegen mit der goldenen Lanze aber wird er ein lächerlicher Prahlhans. (I 7. 38, 39 — I 25. 33. I 26. 10.) Er setzt sich über Roland und Ranaldo (I 10. 20), er prahlt nicht nur, er lügt (I 19. 27, 28). Zwar, dank der Zauberlanze, wird er nicht immer beschämt und vollbringt Taten, die umsomehr in Erstaunen setzen, als man von ihm nichts Rechtes erwartet. Oft aber folgt die Strafe der Prahlerei auf dem Fuße; sie gibt zu komischen Szenen Anlaß, z. B. mit Brandimarte (II 12. 38—58).

Im „Fur." ist er etwas vernünftiger geworden, und, da er von Logistilla mit einem Zauberhorn und mit einem Zaubererklärungsbüchlein ausgerüstet (XV 13—16) ist, bleibt er nun immer Sieger. Kühn und ritterlich ist er auch hier: il cavalier senza paura (XV 46); bei den Damen ist er stets beliebt, sogar die stolze Marfisa freut sich ihm zu begegnen (XVIII 101). Auch seinen Stolz und seine Eitelkeit hat er nicht ganz verloren; er führt den Gefangenen Caligorante als Waffenträger überall hin mit sich (XV 60). Er schildert sich selbst folgenderweise:

VI 33. Il nome mio fu Astolfo; e Paladino
Era di Francia, assai temuto in guerra;
D' Orlando e di Rinaldo era cugino,
La cui fama alcun termine non serra;
E si spettava a me tutto il domino,
Dopo il mio padre Oton, de l' Inghilterra:
Leggiadro e bel fui sì, che di me accesi
Più d' una donna; e al fin me solo offesi.

Wenn ihn aber Ariost im Kampfe glücklich sein läßt, so erspart er ihm ironische Zwischenbemerkungen nicht im mindesten; im Gegenteil, er streut seine Ironie auf die ganze Zauberwelt der Ritterepik, indem er diesen Salonhelden, trotz seines geringen Wertes, dank seiner Ausrüstung, die größten Taten vollbringen läßt.

Die Taten Astolfos sind meistens Wunder, die Komik muß hier, wie wir schon bei der Analyse von Rolands Heilung bemerkten, auf eine andere Art entstehen, als bei den Taten des rasenden Rolands, die zwar übertrieben, aber durchaus natürlich waren. Denn daß ein Wahnsinniger sinnlos handelt, und seine, durch Vernachlässigung aller Schonung gesteigerte physische Kraft verschwendet, ist nichts Ungewöhnliches. Sein Handeln kann schon an und für sich Gelächter erregen; die Schilderung läßt dessen lächerliche Seite durch geschickte Komposition, durch Übertreibung, durch hyperbolische Vergleiche noch mehr her-

vortreten. Bei der Erzählung der Erlebnisse Astolfos haben wir es mit Übernatürlichem zu tun. Glauben wir daran, so werden wir nicht darüber lachen; scheint es uns von vorneherein unmöglich, so kann es uns ebensowenig belustigen, weil es uns dann überhaupt nicht interessiert. Um ein Gefühl der Komik hervorzurufen, muß das Unglaubliche so greifbar und so natürlich geschildert werden, daß es sich in unsere Vorstellung hineinschleicht, und wir es einen Augenblick für möglich halten; es muß dadurch eine Spannung verursachen, die sich dann plötzlich auflöst, sobald wir der Unmöglichkeit des Geglaubten bewußt werden. Das geschieht in dem zu betrachtenden Episodenzyklus. Wenn außerdem das irdisch-realistisch dargestellte Wunderbare aus dem Gebiete des Verehrungswürdigen, Überirdischen gezogen ist, das so seiner Erhabenheit entblößt, dem Gelächter preisgegeben wird, kommt dazu ein weiteres Element: das Burleske.

Nachdem Astolfo, der uns zuerst als Myrte entgegentritt (Alcina [1] hatte ihn so verzaubert), die menschliche Form wieder erlangt und seine Rüstung und Lanze zurückerhalten hat, von Logistilla mit weisen Ratschlägen, mit dem Zauberhorn, dem Renner Rabicane und dem alle Zauber erklärenden Büchlein ausgerüstet worden ist, tritt er eine lange Reise an, zunächst auf dem Meer und dann zu Pferd auf dem Festland. Im Kampfe mit dem Riesen Caligorante kann er sein Horn zuerst erproben (XV 53. 54). Der Riese flieht voller Angst und rennt in der Verwirrung in sein eigenes Netz. In vier Oktaven ist der ganze Kampf und die Gefangennahme zusammengedrängt (52 55); von einer deutlichen Beschreibung der komischen Wirkung kann hier natürlich keine Rede sein. [2] Bei den „donne omicide“, zu denen Astolfo infolge eines Seesturmes mit Marfisa, Sansonetto, Grifone und Aquilante verschlagen wird, spielt das Horn eine größere Rolle. Die Schlacht gegen die unzähligen Amazonen ist verzweifelt; die Recken können sich kaum mehr

---

[1] Bei der er seit Inn. (II 13. 60) ist.

[2] Der groteske Kampf mit Orrilo ist schon ausführlicher geschildert. Hier hilft das Zaubererklärungsbüchlein zum Sieg. Wir kommen auf diese Episode später zurück.

vor der Menge der Pfeile schützen; Sansonetto und Marfisa haben ihre Pferde verloren. Da fängt Astolfo an zu blasen und der Erfolg ist wunderbar:

XX 88. Si nel cor de la gente il timor preme
Che per disio di fuga si trabocca
Giù del teatro sbigottita è smorta
Non che lasci la guardia de la porta.

90. Di qua di là, di su di giù smarrita
Surge la turba, e di fuggir procaccia.
Son più di mille a un tempo ad ogni uscita:
Cascano a monti, e l' una l' altra impaccia.

Aber nicht nur das Volk, auch die Begleiter Astolfos können trotz ihrer Tapferkeit den furchtbaren Tönen nicht widerstehen. Sie fliehen eiligst und sind längst mutlos und zitternd fortgefahren, als Astolfo das ganze Land durchzogen und alle Bewohner vertrieben hat. Dieser muß daher die Heimreise allein antreten. Er gelangt zu Atlantes Zauberpalast,[1] in welchem sein Pferd verschwindet. Nachdem er es lange gesucht hatte:

XXII 16. Confuso e lasso d' aggirarsi tanto,
S' avvide che quel loco era incantato.

Er greift zu Logistillas Büchlein,

All' indice ricorse e vide tosto
A quante carte era il rimedio posto.

Dieses Zerstörungsmittel bestand einfach darin, den unter der steinernen Schwelle eingeschlossenen Geist zu befreien. Astolfo geht sofort zu Werke; aber der Zauberer, um sich zu retten, läßt ihn jedem der im Palaste Gefangenen als den gesuchten Dieb erscheinen, und so eilen Ruggiero, Bradamante, Gradasso, Iroldo, Prasildo und Brandimarte voller Wut auf ihn zu; auch jetzt muß das Horn wieder helfen; sobald er es an den Mund setzt:

XXII 21. A guisa di colombi, quando scocca
Lo scoppio, vanno i cavallier fuggendo,
Non meno al Negromante fuggir tocca,
Non men fuor de la tana esce temendo
Pallido e sbigottito, e se ne slunga
Tanto, che 'l suono orribil non lo giunga.

---

[1] V. p. 29.



22. Fuggì il guardian co i suoi prigioni; e dopo
De le stalle fuggir molti cavalli .....
In casa non restò gatta nè topo
Al suon che par che dica: Dàlli, dàlli.

Nachdem Astolf den Zauberpalast aufgelöst hat, sieht er den Hippogryphen mit goldener Kette angebunden. Hocherfreut über diesen Fund, der es ihm ermöglicht, rascher als bisher die Welt zu durchziehen, übergibt er sein Pferd und die Zauberlanze Bradamante, die er (XXIII 10) antrifft, und erhebt sich auf dem fliegenden Reittier in die Lüfte.[1] Auf seinen Fahrten gelangt er auch zum König von Äthiopien, der, zur Strafe für seine Selbstüberhebung, erblindet war, und von den Harpyien immer am Essen und Trinken gehindert wurde. (XXXIII 107.) Man hatte diesem prophezeit, er könne nur durch einen Reiter auf einem beflügelten Pferd geheilt werden. Nun scheint die Prophezeiung einzutreffen und groß ist daher seine Freude.

113. Et oblïando per la letizia tôrre
La fedel verga, con le mani inante
Vien brancolando al cavallier volante.

Wie sie beim Essen sitzen, treffen wirklich die Harpyien ein. (120.) Astolfo greift sie an mit dem Schwert, und da er ihnen so keinen Schaden zufügen kann, entschließt er sich, sie mittels seines Zauberhorns zu vertreiben. Aber er ist nun vorsichtiger als das vorige Mal:

124. E prima fa che 'l Re con suoi Baroni,
Di calda cera l' orecchia si serra,
Acciò che tutti come il corno suoni,
Non abbiano a fuggir fuor de la terra.
Prende la briglia e salta su gli arcioni
De l' Ippogrifo, et il bel corno afferra;
E con cenni allo scalco poi comanda
Che riponga la mensa e la vivanda.

Die Harpyien kommen, fliehen aber entsetzt, sobald Astolf ins Horn stößt. Er verfolgt sie bis zur glühenden Zone,

126. Tanto che sono all' altissimo monte,
Ove il Nilo ha, se in alcun luogo ha, fonte.

---

[1] Die Nomenklatur der durchreisten Länder wird uns nicht erspart, der Autor gibt sich dadurch den Schein der größten Genauigkeit. (Groteskes Stilmittel nach Schneegans, op. cit.)

Hier fliehen sie in eine tiefe Grotte; Astolfo hört auf zu blasen und steigt vom Pferd.

> XXXIV 4. L' orecchie attente allo spiraglio tenne,
> E l' aria ne sentì percossa e rotta
> Da pianti e d' urli, e da lamento eterno;
> Segno evidente quivi esser lo' nferno.
>
> 5. Astolfo si pensò d' entrarvi dentro
> E veder quei c' hanno perduto il giorno,
> E penetrar la terra fin al centro,
> E le bolgie infernal cercare intorno.
> Di che debbo temer (dicea) s' io v' entro?
> Che mi posso aiutar sempre col corno,
> Farò fuggir Plutone e Satanasso
> E' l can trifauce leverò dal passo.

So beginnt er seine Reise ins Jenseits. Aber schon die zitierten Verse zeigen uns, wie ernst Ariost und sein Held dieses Jenseits nehmen. Man beachte den äußerst prosaischen Stanzenschluß bei XXXIV 4.[1] Von jetzt an wirkt der Realismus nicht mehr rein komisch, sondern oft burlesk. Das Übersinnliche wird ganz materiell geschildert. Die sich bietende Parodie der „Divina Commedia" wird nicht vermieden, aber auch nicht gesucht.

Wenn sich Dante bei seiner Reise im Jenseits Hindernisse boten, so war es wegen seiner Körperlichkeit, da er sich unter Seelen befand. Der Anblick der gepeinigten Seelen schmerzt ihn. aber von ihren Qualen bleibt er verschont. Astolfo dagegen stellen sich rein materielle Hindernisse entgegen; nachdem er den Hippogryphen sorgfältig angebunden hat, und mit dem Horn, auf das er seine Hoffnungen gründet, in die dunkle Öffnung eingetreten ist,

> 6. Non andò molto inanzi, che gli offese
> Il naso e gli occhi un fumo oscuro e fello...
> Non sta d' andar per questo inanzi Astolfo.

---

[1] Schon in der äußern Form tritt eine beiläufige (sie ist nicht Hauptzweck) Parodie Dantes zu Tage, welcher der Überkultur des Cinquecento zu bürgerlich derb und oft zu trocken war. Aber auch Äußerlichkeiten, wie die Form „lo' nferno" die Ariost sonst nicht geläufig ist und nicht in der ersten Ausgabe des „Fur" steht (dort „l' Inferno"), deuten darauf hin.



7. Ma quanto va più inanzi, più s' ingrossa
Il fumo e la caligine, e gli pare
Ch' andare inanzi più troppo non possa;
Che sarà forza a dietro ritornare.

Wieder Verse von verblüffender gewollter Plattheit.[1] Aber es kommt noch besser: Da sieht er plötzlich etwas sich vor ihm bewegen.

Ecco, non sa che sia, vede far mossa
Da la vòlta di sopra, come fare
Il cadavero appeso al vento suole,
Che molti dì sia stato all' acqua e al sole.

Eine wunderliche Erscheinungsform für eine Seele. Kein Wunder, daß Astolfo in diesem Rauch nicht unterscheiden kann

Chi questo sia che per l' aria vada.

Aber er weiß sich zu helfen; er probiert mit dem Schwert draufzuhauen und schließt ganz logisch:

... ch' uno spirto esser quel debbia,
Che gli par di ferir sopra la nebbia.

Daß ein Geist, der körperlos ist, körperlich erscheint, gehört zur traditionellen Vorstellung. Dieser fühlt auch die Hiebe wie ein Körper und wird, nicht weniger als Astolfo selbst, vom Rauch belästigt, besonders beim Sprechen. Francesca da Rimini (deren Episode hier ziemlich deutlich parodiert wird[2]) empfand beim Erzählen seelischen Schmerz, für Lidia (so heißt dieser Geist) ist das Sprechen „noia e fatica".

Astolfo muß schleunigst den Rückzug antreten, um nicht vom Rauch erstickt zu werden. Auch Helden des Altertums hatten die Harpyien verfolgt und vertrieben;[3] Astolfo macht es aber ganz besonders gründlich: Als er wieder draußen ist, vermauert er den Eingang sorgfältig mit Steinen und Bäumen:

---

[1] Man beachte auch das „andare inanzi", viermal in sieben Versen (O. 6 v. 5 und 8, O. 9 v. 1 und 3) ohne stilistischen Zweck. Wahrscheinlich eine gewollte Nachlässigkeit, umsomehr, da das vierte „inanzi" ein „oggimai" der 1516 Ausgabe ersetzt. Vielleicht hat auch diese Wiederholung parodistischen Zweck? (cf. Purg. XIV 141, VI 52, auch Inf. XXXI 11, Purg. IX 93, XII 76 etc.)

[2] Die Strafe ist aus der *Commedia* imitiert, die Sünde ist gleich wie in Boccaccios *Decam.* V. 8.

[3] cf. Rajna, op. cit., p. 535.



E gli succede così ben quell' opra,
Che più l' Arpie non torneran di sopra, XXXIV 46.

bemerkt der Autor mit einem Lächeln. Nun aber muß sich Astolfo noch von diesem schwarzen Pechrauch reinigen, der (wie der Rauch es eben tut) überallhin, auch unter seine Kleider gedrungen ist.

Dann besteigt er den Hippogryphen und fliegt auf den Berg, wo sich das irdische Paradies befindet. In der Hölle konnte noch Grotesk-komisches vorkommen, im Paradies nicht mehr. Hier entsteht durch die Materialisierung des Wunderbaren nur rein burleske Komik. Der Autor ist auch mit mehr Liebe dabei; der Künstler befindet sich in seinem Elemente. Dieses irdische Paradies ist zwar recht volkstümlich gehalten: was auf der Welt am kostbarsten ist, häuft sich dort an. War Dantes Paradies in seiner leuchtenden Reinheit wie von klarem Morgenduft umwoben, so funkelt und glitzert dieses prunkvoll in strahlender Mittagssonne. Es erglänzt in der wollüstigen Pracht des materiellen Reichtums: Diamante, Edelsteine, ein reichgeschmückter Palast, Früchte, Blumen; die Natur nimmt die Sinne gefangen mit dem Wohlgeruch der Blüten und Früchte, mit der Musik der murmelnden Bächlein und des Vogelgesangs, mit der grellen Farbenpracht der Wiesen, der funkelnden Seen, der bunten Vögel, des kostbaren Gesteins. Ja sogar der Evangelist erscheint mit den leuchtend gefärbten Kleidern und dem schneeweißen Haar wie eine Figur aus den Gemälden des Cinquecento. Eine Atmosphäre glühender Sinnenlust! Und so genießt auch Astolfo dieses Paradies. Die Seligen bewirten ihn (XXXIV, 60, 61) entsprechend. Wie lächerlich trocken sich in einer solchen Umgebung die theologischen Abschweifungen des Autors (z. B. O. 58) und die hochweisen mit juristischer Konsequenz geführten Erörterungen des Apostels über Rolands Sünde und Strafe ausnehmen, liegt auf der Hand. Und wir stimmen der Ironie bei, wenn es dann heißt:

Di queste e d' altre cose fu diffuso
Il parlar de l' Apostolo quel giorno. (68).

oder 62: ...lo prese per la mano, e seco scorse
Di molte cose di silenzio degne.

An Komfort läßt das irdische Paradies nichts zu wünschen übrig. Die Seligen beherbergen den Gast und sein Pferd aufs beste,[1] geben diesem guten Hafer, und jenem Früchte.

> Di tal sapor, ch' a suo giudicio, sanza
> Scusa non sono i duo primi parenti,
> Se per quei fur sì poco ubbidïenti. (60)

Der gute Astolfo läßt sich Herberge und Essen wohl gefallen, und am Morgen, wie er aus dem Bett kommt,[2] empfängt ihn der Apostel mit weisen Reden und macht ihm klar, wie er den Verstand Rolands holen müsse.

> Gli è ver che ti bisogna altro vïaggio
> Far meco, e tutta abbandonar la terra.
> Nel cerchio de la Luna a menar t' aggio... (67)

Sobald der Mond sich zeigt in der folgenden Nacht:

> Un carro apparecchiossi, ch' era ad uso
> D' andar scorrendo per quei cieli intorno;
> Quel già ne le montagne di Giudea
> Da' mortali occhi Elia levato avea.[3]

Im Monde angelangt, macht der Paladin eine Bemerkung, die damals noch nicht ganz so banal war, wie sie uns heute erscheint:

> 71. Che quel paese appresso era sì grande,
> Il qual un picciol tondo rassimiglia
> A noi che lo miriam da queste bande,
> E ch' aguzzar conviengli ambe le ciglia,
> S' indi la terra e 'l mar ch' intorno spande,
> Discerner vuol.

Der Mond ist nur eine vollkommenere Welt als die Erde, aber gleichartig. In einem seiner Täler befindet sich alles, was man auf der Erde verliert. Das gibt Gelegenheit zu satirischen Betrachtungen.

---

[1] Während sonst selten die leiblichen Bedürfnisse der Helden erwähnt sind schildert Ariost sie hier in absichtlicher Breite.

[2] Man beachte die burleske Wirkung des Oktavschlusses:

> Si vide incontra ne l' uscir del letto
> Il discepol da Dio tanto diletto. (61.)

[3] Der Autor beweist gleichsam die Existenz dieses Wagens aus der Erwähnung eines solchen in der Bibel, ähnlich wie er sich bei den Taten Rolands auf Turpino beruft.



Denn nicht nur Reichtümer sind da oben (an diese denkt man zuerst, da man ihren Verlust sogleich bemerkt), auch Ruhm, unzählige von Gott nicht erhörte Gebete, die Seufzer und Tränen der Liebenden, die beim Spiel verlorene Zeit, die lange Mußezeit der Unwissenden, die unausgeführten Pläne, die eitlen Wünsche.

> Ciò che in somma qua giù perdesti mai,
> Là su salendo ritrovar potrai.

Mehr und mehr wird die Satire symbolisch. Die aufgetriebenen Blasen voller Lärm sind die zusammengestürzten Weltreiche, die goldenen und silbernen Angeln die Geschenke, die man den Herrschern macht in Hoffnung auf Lohn, in Blumenkränzen verborgene Schlingen sind die Schmeicheleien, zerplatzte Grillen stellen die Schmeichelverse dar, die man seinem Herrn widmet. Und so geht es weiter.

Einige Symbole stützen sich weniger auf den Sinn, als auf eine gebräuchliche Redensart: so die stinkenden Blumen, die ausgeleerten Suppen.[1] Die Aufzählung schließt mit einer Satire auf das Papsttum (die Gabe Konstantins ist stinkend geworden) und auf die Frauen.

> Vide gran copia di panie con visco,
> Ch' erano, o Donne, le bellezze vostre.

Aber der Autor verzichtet darauf, alles aufzuzählen und resümiert witzig:

> 81. E vi son tutte l' occorrenzie nostre:
> Sol la pazzia non v' è poca nè assai;
> Che sta qua giù, nè se ne parte mai.

Das merkwürdigste ist aber, daß wir Menschen den Verlust dieser Dinge oft gar nicht bemerken. So findet Astolfo auch beiläufig einige seiner verlorenen Tage und Taten, die er selbst gar nicht erkannt hätte, und gelangt endlich zu dem, was uns gar nie zu fehlen scheint, und im Monde doch in so großer Menge vorhanden ist: zum Verstande.

---

[1] cf. Fr. de Sanctis, op. cit., p. 335.

Das ist wohl die glücklichste grotesk-satirische Erfindung unseres Poems.[1] Der Verstand nämlich:

Era come un liquor suttile e molle,
Atto a esalar, se non si tien ben chiuso;
E si vedea raccolto in varie ampolle,
Qual più qual men capace, atte a quell' uso.
Quella è maggior di tutte, in che del folle
Signor d' Anglante era il gran senno infuso;
E fu da l' altre conosciuta, quando
Avea scritto di fuor: senno d' Orlando. 83.

84. E così tutte l' altre avean scritto anco
Il nome di color di chi fu il senno.
Del suo gran parte vide il Duca franco;
Ma molto più maravigliar lo fenno
Molti ch' egli credea che dramma manco
Non dovessero averne, e quivi denno
Chiara notizia che ne tenean poco;
Che molta quantità n'era in quel loco!

Wird uns da sehr deutlich gesagt, wie die meisten von uns, ohne es zu ahnen, sehr an Verstand mangeln, so erklärt uns die folgende Oktave, auf welche Art man ihn verlieren kann:

85. Altri in amar lo perde, altri in onori,
Altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze,
Altri ne le speranze de' Signori,
Altri dietro alle magiche sciocchezze,
Altri in gemme, altri in opre di pittori,
Et altri in altro che più d' altro apprezze.
Di sofisti e d' astrologhi raccolto,
E di poeti ancor ve n' era molto.

Als Vorbereitung zu der wunderbaren Heilung Rolands wird uns geschildert, wie Astolfo seinen Verstand zurückerhält.

L' ampolla in ch' era al naso sol si messe,
E par che quello al luogo suo ne gisse. 86.

Dann gelangt der Herzog mit seinem Führer zu den Parzen. Gab die Reise nach dem Jenseits bisher Gelegenheit zu symbolischer Satire, so wird sie nun zu Lobreden auf die

[1] Der Gedanke, der von Erasmus von Rotterdam stammen mag (cf. Rajna op. cit., p. 547), hat hier konkrete Form gewonnen.

Estensen ausgenutzt. Daß aber auch hier, wenn gleich verdeckt, feine Ironie vorhanden ist, fühlt man, trotzdem sie sich nicht mit Fingern zeigen läßt, wohl heraus. Besonders deutlich wird diese in der Lobrede des Apostels auf die Poeten und deren Nutzen für die Unsterblichkeit der Gönner, die sie, oft auf Kosten der Wahrheit, besingen (XXXV 26—28). Ist er doch selbst ihr Kollege (und man beachte, nach welchen Worten er das bekennt):

XXXV 28. Gli scrittori amo, e fo il debito mio;
Ch' al vostro mondo fui scrittore anch' io.

29. E sopra tutti gli altri io feci acquisto
Che non mi può levar tempo nè morte;
E ben convenne al mio lodato Cristo
Rendermi guidardon di sì gran sorte.[1]

Die Heilung Rolands ist nicht das einzige, das Astolfo zum Heile der Christenheit vollbringen muß; mit einem wunderbaren Kraut, das ihm der Apostel mitgibt, soll er den Senapo von Nubien wieder sehend machen, auf daß ihm dieser Heere mitgebe zur Befreiung von Karls Reich. Auch wie diese Heere zu lenken und zu beschützen seien, wird ihm erklärt. Astolfo fliegt auf dem Hippogryphen nach Nubien zurück und vollzieht alles pünktlich. Um die Nubierscharen durch die Wüste zu führen, muß er zunächst, den Weisungen des Apostels gemäß, den Südwind gefangen nehmen. Er geht mit dem fliegenden Pferd nach Süden.

XXXVIII 29. Tanto che giunse al monte che l' Austrino
Vento produce, e spira contra l' Orse.
Trovò la cava, onde per stretta bocca,
Quando si desta, il furioso scocca.

30. E come raccordògli il suo maestro,
Avea seco arrecato un utre voto,
Il qual, mentre ne l' antro oscuro alpestro,
Affaticato dorme il fiero Noto,
Allo spiraglio pon tacito e destro:
Et è l' aguato in modo al vento ignoto,
Che, credendosi uscir fuor la dimane,
Preso e legato in quello utre rimane.

---

[1] Vgl. über diese Verse auch de Sanctis, op. cit. 337, 338, der im Zorne des Johannes (ott. 30) eine Karikatur von Petrus' Zorn in Dantes Paradiso sieht.

Sicher vor dem Wind macht er sich auf den Weg mit dem schwarzen Heere. Aber er hat noch größere Aufgaben. Er läßt das Volk unten und besteigt einen Berg (wie Moses am Horeb).

In vista d' uom ch' a gran pensieri intende.

XXXVIII 33. Poi che, inchinando le ginocchia, fece
Al santo suo maestro orazïone,
Sicuro che sia udita la sua prece,
Copia di sassi a far cader si pone.
Oh quanto a chi ben crede in Cristo, lece!
I sassi, fuor di natural ragione
Crescendo, si vedean venire in giuso,
E formar ventre e gambe e collo e muso:

34. E con chiari anitrir giù per quei calli
Venian saltando, e giunti poi nel piano
Scuotean le groppe, e fatti eran cavalli,
Chi baio e chi leardo e chi rovano.
La turba ch' aspettando ne le valli
Stava alla posta, lor dava di mano:
Sì che in poche ore fur tutti montati:
Che con sella e con freno erano nati.

Zum Realismus in der Beschreibung kommt im letzten Vers noch stoßweise eine Steigerung des Wunderbaren. Auch das groteske Stilmittel der genauen Zahlenangabe beim Unmöglichen findet hier Anwendung:

Ottanta mila cento e dua in un giorno
Fe', di pedoni Astolfo cavallieri. —

Nachdem er mit solch ungeheuren Truppenmassen das schwach verteidigte Biserta erobert hat, muß er, den Anweisungen seines heiligen Meisters gemäß, noch die Provence von den Ungläubigen befreien. Zu diesem Zwecke schafft er für die geeignetsten des Nubierheeres Schiffe auf ähnliche Art, wie er sie mit Pferden versehen hatte.

XXXIX 26. Et avendosi piene ambe le palme,
Quanto potean capir di varie fronde
A lauri, a cedri tolte, a olive, a palme,
Venne sul mare e le gittò ne l' onde.

Im „Mambriano" IX hatte Malagigi mit Hilfe der Dämonen eine Flotte geschaffen. Ariosto läßt die seine durch

Gottes Gnade entstehen und erschöpft sich in Ausrufen über dieses Wunder, deren Aufrichtigkeit sehr angezweifelt werden darf.[1] Dann läßt er die genau beschriebene Verwandlung vor sich gehen. (Okt. 27. und 28.)

26,000 Mann sollten so mit Dudone, den er befreit hatte, als Kapitän nach Frankreich ziehen. Man wartete auf günstigen Wind und ließ sich's dabei wohl sein. Da entsteht ein Tumult unter den Truppen. Der rasende Roland ist dort gelandet und wütet unter dem Heer. Es erfolgt die schon beschriebene Heilung.

Unterdessen erscheint Agramantes Flotte, die Astolfo besiegt, und Biserta wird zerstört. Dann löst er die so wunderbar entstandenen Schiffe wieder auf (XLIV 20.), schickt die Nubier heim, ihnen den gefangenen Südwind mitgebend:

XLIV 21. Astolfo lor ne l' uterino claustro
A portar diede il fiero e turbido Austro.

22. Negli utri, dico, il vento diè lor chiuso,
Ch' uscir di mezzodì suol con tal rabbia,
Che muove a guisa d' onde, e leva in suso,
E ruota fin in ciel l' arrida sabbia;
Acciò se lo portassero a lor uso,
Che per camino a far danno non abbia;
E che poi, giunti ne la lor regione,
Avessero a lassar fuor di prigione.

Auch die auf wunderbare Art geschaffenen Pferde verschwinden ebenso rasch, wie sie entstanden. (23.)

Aber Astolfo selbst darf es nicht besser haben. Nachdem er mit dem Hippogryphen nach der Provence hinübergeflogen ist, gibt er ihm dort die Freiheit, nach der Vorschrift des Evangelisten. Zugleich hat auch das Zauberhorn seinen Klang verloren (O. 25.).

So bleibt am Schlusse, nachdem sie ihren Zweck erfüllt haben, von all den wunderbaren Zaubergaben nichts mehr, und der Leser sieht verblüfft die Leere der großen Maschinerie, die es bedurfte, um die Christenheit zu befreien.

---

[1] Umsomehr, weil Ariost in andern ähnlichen Fällen Ausrufe (im Gegensatz zu seinen Vorgängern) vermeidet. Hier aber haben sie burlesken Zweck.

b) Einzelne komische Episoden.

Zaubermittel. Außer in den besprochenen beiden Episodenzyklen ist die Haupthandlung[1] des „Fur." ernst; die Komik tritt nur noch in nebensächlichen Begebenheiten zu Tage.

Auch in einigen von diesen spielt ein Zauber oder etwas Übernatürliches eine Rolle. Häufiger war das bei Bojardo der Fall, der aber die Zaubergeschichten nur lose aneinander reihte, die Zaubermittel, nachdem sie ihren Zweck erfüllt hatten, vergaß (so Angelicas Ring, als Ruggiero gefunden war) oder sie unmotiviert von der Bildfläche verschwinden ließ (wie Rolands Zaubererklärungsbüchlein).

Ganz anders im „Fur.": Die Zauberepisoden werden durch eine Intrige zusammengehalten, und die eine geht mit logischer Konsequenz aus der andern hervor. Keine Zaubermittel oder Waffen (nicht einmal Cimoscos Gewehr) kommen außer Tätigkeit, ohne daß ihr Verschwinden, wenn man sie nicht mehr braucht, motiviert wird. Eine große Anzahl solcher Episoden knüpfen sich an eine Nebenhandlung, die bald zu einer Haupthandlung anwächst, an die Vereinigung Ruggieros und Bradamantes. Der Zauberer Atlante, Pflegevater Ruggieros, will diesen, da er dessen trauriges Ende aus seinem Horoskop gelesen, durch alle Mittel vom Ritterleben und vom Kriege abhalten. Mit Hilfe der Fee Melissa sucht Bradamante Ruggiero zu befreien, ihn der Welt, der Ehre, sich selber wiederzugeben. Atlante gebraucht mancherlei Zaubermittel; gegen diese wirkt der Ring Angelicas, den Bradamante auf Melissas Rat Brunello gestohlen hatte. Die Zaubermittel sind nicht gerade grotesk; ebensowenig hat die ganze Intrige komische Wirkung; wohl aber einige Szenen, die durch die Anwendung der Zaubermittel hervorgerufen werden, so u. a. der Sieg mit dem Zauberschild Atlantes. Dieser Schild, den Bradamante dem besiegten Zauberer weggenommen und Ruggiero gegeben hat, blendet alle,

---

[1] Es wäre denn, man wollte die Beschreibung von Schlachten zwischen Christen und Sarazenen als Parodie des Volksepos auffassen, was m. E. unrichtig wäre.



die ihn sehen, sobald man das Tuch, das ihn bedeckt, wegnimmt. Einmal geschieht das ganz unerwartet, ohne den Willen seines Besitzers: Ruggiero wird auf Befehl der Frau Pinabellos von dessen Gefangenen, Grifone, Aquilante und Guidone, zugleich angegriffen. Grifone zerreist mit der Lanze das Tuch, das den Schild verhüllte, und Aquilantes Angriff löst es ganz los, so daß, als Ruggiero mit nacktem Schwert auf die drei losgehen will,

XXII 86. .... nessun vede che gli sia all' incontro;
Che tutti eran caduti a quello scontro.

87. I cavallieri e insieme quei ch' a piede
Erano usciti, e così le donne anco,
E non meno i destrieri in guisa vede,
Che par che per morir battano il fianco.
Prima si maraviglia, e poi s' avvede,
Che 'l velo ne pendea dal lato manco:
Dico il velo di seta in che solea
Chiuder la luce di quel caso rea.

Ruggiero, beschämt über solch unritterlichen Sieg, wirft den Schild in einen tiefen Brunnen.

Ein komisches Bild bietet der zweite Zauberpalast Atlantes (XII), in den er alle lockt durch die Vorspiegelung, daß irgend jemand das, was ihnen das Liebste war, geraubt und dort hineingetragen hat. Durch Zauber verwirrt und ohne einander zu kennen, suchen Ruggiero Bradamante, Bradamante Ruggiero, Roland, Sacripante und Ferraù Angelica, und auf gleiche Art werden ferner Gradasso, Iroldo, Prasildo und viele andere im Palaste zurückgehalten. Hastig eilen alle durcheinander, bis Astolfo den Palast zerstören wird.[1] Aber auch hier wirkt der Ring gegen den Zauber. Angelica befreit damit ihre drei Verehrer,[2] die ihr nacheilen, bis sie sich ihnen unsichtbar macht. Diese zweite Kraft des Ringes, die unsichtbarmachende, bewirkt natürlich komischere Szenen, als die zauberlösende.[3] Brada-

---

[1] V. p. 17.

[2] (Fur. XII 29.) Wie sie einst im „Inn“ (I 14. 39.) Roland und seine Genossen aus dem Garten Dragontinas befreit hat.

[3] Unter den letztern wäre noch zu erwähnen die Ernüchterung Ruggieros gegenüber Alcina VII 70. ff.

mante benutzt sie zwar, um Ruggiero unsichtbar überall im Sarazenenlager zu suchen; zu allerlei schelmischen Streichen aber versteht sie nur die rechtmäßige Eigentümerin des Ringes, Angelica, anzuwenden. Ruggiero hatte ihr diesen Ring an den Finger gesteckt, um sie vor der Wirkung des Schildes zu sichern, als er sie vom Meerungeheuer befreite. Eilig bringt er dann die gerettete nackte Schöne in ein abgelegenes Eichengebüsch, wo er für ihre Rettung einen süßen Lohn genießen möchte. Er entledigt sich hastig der Waffen, unterdessen aber erblickt und erkennt sie den Ring.

XI 6. Del dito se lo leva, e a mano a mano,
Se 'l chiude in bocca; e in men che non balena,
Così dagli occhi di Ruggier si cela,
Come fa il sol quando la nube il vela.

7. Ruggier pur d' ognintorno riguardava,
E s' aggirava a cerco come un matto;
Ma poi che dell' annel si ricordava,
Scornato vi rimase e stupefatto;
E la sua inavvertenza bestemmiava...

Ebenso macht sie es, als sie Roland und Ferraù zugleich mit Sacripante befreit hat, nachdem alle drei, ihr nacheilend, aus dem Bereich des Zauberers gekommen sind; sie verschwindet und lacht über die Verwirrung der drei Ritter, die sie überall suchen (XII 34, 36). Als nun zwischen Ferraù und Roland um des letztern Helm ein Streit entbrennt, nähert sie sich unsichtbar dem Kampfplatz und nimmt das Streitobjekt weg. Erst als sie ziemlich weit entfernt ist, bemerken die Streitenden den Verlust, und im Glauben, Sacripante, der weitergeeilt war, habe den Diebstahl begangen, trennen sie sich, um ihn zu suchen. Ferraù gelangt zu dem Plätzchen, wo Angelica rastet und eilt auf sie zu. Kaum hat sie Zeit, sich durch den Zauber den Blicken des enttäuschten Sarazenen zu entziehen (XII 59). Fluchend sucht er sie ringsumher und findet so den Helm, den sie in der Eile hat liegen lassen.

Endlich rettet der Ring, wie schon erwähnt, Angelica das Leben, als sie vom wahnsinnigen Roland verfolgt wird.

Im Gegensatz zu Bojardo, bei dem jeden Augenblick wieder ein neuer Zauberpalast oder -Garten vorkommt, ist Ariost mit

solchen Erfindungen sehr sparsam. Die zwei Zauberpaläste Atlantes, die Insel Alcinas und Logistillas, Melissas Reich und Merlins Grab, endlich die Reiche des Jenseits, die Astolf besucht, sind so ziemlich die einzigen Zauberreiche des „Fur.“; aber es wäre schwer, eines davon wegzulassen, ohne den Gang der Handlung wesentlich zu stören.

Riesen und Ungeheuer. Zahlreicher sind bei Bojardo auch Feen und Zauberer, Riesen und Ungeheuer. Er kann sich nicht genug tun in der Schilderung grotesker Ereignisse und Schlachten. Oft scheint die Sonderbarkeit geradezu der Endzweck solcher Erfindungen zu sein. Ariost ist im Gegenteil bestrebt, sich möglichst wenig von der Wahrscheinlichkeit zu entfernen und auch das Wunderbarste glaubhaft darzustellen. Am deutlichsten wird uns dies da, wo der Stoff des „Fur.“ augenscheinlich aus dem „Inn.“ geholt ist. [1]

Eine groteske Szene hat Ariost ganz von Bojardo übernommen und weitergeführt: den Kampf mit Orrilo. Aber sogar hier, wo er sich durch die Angaben seines Vorgängers in seiner Darlegung binden ließ, kann man charakteristische Unterschiede nachweisen.

Aquilante und Grifone gelangen zu zwei schönen Feen, die ihnen, um sie aufzuhalten, die fast unlösbare Aufgabe zuerteilen, diesen Orrilo und sein harthäutiges Krokodil zu töten. Orrilo fällt alle Vorbeigehenden an, um mit ihrem Fleisch sein Tier zu füttern. Er ist eines jener seltsamen Ungeheuer in Menschengestalt, wie sie so zahlreich aus Bojardos Phantasie entsprangen. (Inn. III 2. 49, 50.)

---

[1] Einen solchen Fall wollen wir kurz streifen. Es handelt sich um den Palmiere des „Inn.“, der Fiordelisa, und um den Eremiten des „Fur.“, der Angelica verführen möchte (Inn. I 20. 2 ff. Fur. VIII 30. ff.). Eine gewisse psychologische Begründung haben wir zwar auch bei Bojardo (Okt. 3), sie ist aber kaum genügend und das Betäubungsmittel ist gesucht grotesk. Bei Ariosto wirkt nicht das äußere Betäubungsmittel komisch; der Humor liegt in der Lüsternheit des Eremiten, in seiner Schlauheit, als Angelica ihn flieht (er verschafft sich Gelegenheit, sie zu trösten, und erst als sein sorgfältig progressives Vorgehen nicht gelingt (47) greift er zum Zauber), schließlich in seiner Impotenz. Bojardo geht dieses Mal in der erotischen Schilderung weniger weit, ist aber im vorhergehenden Gesang, und zwar ziemlich zwecklos und ohne komische Wirkung, weiter gegangen.

Nach längeren Kämpfen gelingt es Grifone, ihn in zwei Teile zu zerschneiden:

52. Così andò mezzo a terra quel fellone,
Dal busto in giù rimase in su l' arcione.

53. Quel che è caduto, già non v' è chi l' alzi,
Ma brancolando stava ne l' arena,
E il suo destrier traea terribil calzi,
Facea gran salti, e giocava di schiena,
Onde convien che 'l resto al prato balzi;
Ma non fu giunto in sulla terra appena,
Che un pezzo e l' altro insieme si suggella,
E tutto integro salta ne la sella.

Nach diesem wunderbaren Vorfall beginnt die Schlacht von neuem. Grifone schlägt Orrilo den Kopf ab:

56. Ora ascoltate che stupendo caso:
La persona incantata e maledetta,
Colui, dico, che in sella era rimaso,
Par che la mazza a lato si rimetta,
E prende la sua testa per il naso,
E nel suo loco quella si rassetta.
Indi la sua mazza ha presto in man ritolta,
E torna a la battaglia un' altra volta.

Dann haut ihm Aquilante den rechten Arm ab und, während er mit dem linken das abgehauene Stück aufheben will, auch diesen; nimmt rasch beide auf und wirft sie in den Nil eine halbe Meile weit hinaus.

Inn. III. 3. 14. Voltossi Orrilo e parve una saetta,
Tanto correndo va veloce e chiuso,
E dalla ripa nel fiume si getta,
Col capo innanzi se n' andò là giuso,

und kommt mit den Armen wieder zurück. Während nun die Brüder, die unterdessen das Krokodil getötet haben, sich beide, aber mit geringem Erfolg, gegen Orrilo wenden, kommt ein Ritter mit einem gebundenen Riesen daher. Soweit im „Inn.“ — Ariosto nimmt diese Szene wieder auf (XV 67—69). Der Ritter ist Astolf mit dem gefangenen Caligorante. Er sieht dem seltsamen Kampf zwischen den Brüdern und Orrilo zu.

XV 71. Se gli spiccano il capo, Orrilo scende,
Nè cessa brancolar fin che lo trovi;
Et or pel crin et or pel naso il prende,
Lo salda al collo, e non so con che chiovi;
Piglial talor Grifone, e 'l braccio stende,
Nel fiume il getta, e non par ch' anco giovi;
Che nuota Orrilo al fondo come un pesce,
E col suo capo salvo alla ripa esce.

So führt Ariosto (v. 4—8), wie es nahe lag, die Erfindung Bojardos weiter aus.

Astolfo hat aber sein Büchlein, das jeden Zauber erklärt, bei sich; er konsultiert es und findet

79. Ch' ad Orril non trarrà l' alma del petto
Fin ch'un crine fatal nel capo tegna;
Ma se lo svelle o tronca, fia constretto
Che suo mal grado fuor l' alma ne vegna.
Questo ne dice il libro; ma non come
Conosca il crine in così folte chiome.

Am folgenden Tag übernimmt er, im Einverständnis mit Aquilante und Grifone, den Kampf mit Orrilo. Anfangs hat er nicht mehr Erfolg als die beiden Brüder:

82. Or cader gli fa il pugno con la mazza,
Or l' uno or l' altro braccio con la mano;
Quando taglia a traverso la corazza,
E quando il va troncando a brano a brano:
Ma ricogliendo sempre de la piazza
Va le sue membra Orrilo, e si fa sano.

Aber endlich gelingt es ihm, Orrilo den Kopf abzuhauen. Rasch steigt er ab:

83. La sanguinosa chioma in man s' avvolse,
E risalse a cavallo in un momento;
E la portò correndo incontra 'l Nilo
Che riaver non la potesse Orrilo.

84. Quel sciocco che del fatto non s' accorse,
Per la polve cercando iva la testa;
Ma come intese il corridor via torse,
Portare il capo suo per la foresta;
Immantinente al suo destrier ricorse,
Sopra vi sale, e di seguir non resta.
Volea gridare: Aspetta; volta, volta;
Ma gli avea il Duca già la bocca tolta.

Er verfolgt ihn nun, aber Rabicane ist im Laufe unerreichbar, und läßt Orrilo immer weiter zurück.

85. Astolfo intanto per la cuticagna
Va da la nuca fin sopra le ciglia
Cercando in fretta, se 'l crin fatale
Conoscer può, ch Orril tiene immortale.

Kein Haar ist irgendwie auffällig, daher beschließt er alle abzuschneiden und zwar, da er nichts Besseres hat, mit dem Schwert.

87. E tenendo quel capo per lo naso,
Dietro e dinanzi lo dischioma tutto.
Trovò fra gli altri quel fatale a caso;
Si fece il viso allor pallido e brutto,
Travolse gli occhi, e dimostrò all' occaso
Per manifesti segni esser condutto;
E 'l busto che seguia troncato al collo,
Di sella cadde, e diè l' ultimo crollo.

Diese Szene aus dem „Inn." wurde also im „Fur." nicht verändert. Das Wunderbare der Ereignisse wurde eher vermehrt als vermindert. Und trotzdem fällt es bei Bojardo mehr auf. Freilich konnte Ariosto am Anfang kurz resümieren, was im „Inn." weitläufig beschrieben war; aber auch da, wo er selbständig weiter erzählt, also ebenso genau und ausführlich sein muß, ist seine Komik gemäßigter. Während Bojardo das Groteske mit allen Mitteln hervorhebt (durch ironische Zwischenbemerkungen und bänkelsängerische Ausrufe), sucht es Ariost eher durch äußerste Genauigkeit in der Beschreibung zu bemänteln: wie Astolfo vom Pferde absteigt und wieder aufsteigt;[1] wie Orrilo anfangs seinen Kopf im Sande sucht, bis er bemerkt, daß der Gegner damit forteilt, und dann gleich aufsteigt und Astolfo verfolgt, ihn aber nicht einholen kann, wegen der (schon bekannten) Schnelligkeit Rabicanes; wie Astolfo blitzschnell überlegt, welches das bedeutungsvolle Haar sein möchte, und als er es nicht findet, alle mit dem Schwerte abschneidet, indem er den Kopf bei der Nase hält; wie dann, als das Haar getroffen ist, alle Zeichen des Todes, sowohl beim Kopf als beim

[1] Bei Bojardo wissen wir von III 3. 16 nicht mehr, ob die Kämpfenden beritten sind oder nicht.

nacheilenden Rumpf, eintreten: alles das ist nicht angedeutet, um den Leser durch Sonderbarkeit zu verblüffen, sondern so deutlich geschaut, daß dessen Unmöglichkeit weniger auffällt. Zum Beispiel: den Zug, daß der Kopf bei der Nase aufgehoben wird, treffen wir bei Bojardo ohne weiteren Zweck als den, grotesk zu wirken, da es doch viel naheliegender war, den Kopf bei den Haaren zu nehmen. Ariost setzt daher, als er die Szene des „Inn.“ rekapituliert, „pel crine“ voraus („Fur.“ XV 71. 1.³) und läßt auch Astolfo den Kopf bei den Haaren aufheben (83. 1.⁵). Als er ihm aber die Haare abschneidet, ist es zweckmäßig, daß er den Kopf bei der Nase hält, und das Erwähnen dieses Details vergrößert die Anschaulichkeit der Szene, geschieht also nicht lediglich, um uns lachen zu machen.

Das Weiterspinnen der Episode von Orrilo zwang Ariosto, vorher noch einen andern Riesen, den jener Ritter (Astolf) an der Kette führt, zu erfinden; es ist Caligorante, dessen Besiegung wir schon erwähnt haben. [1]

Noch eine Riesengestalt, die übrigens allegorisch [2] gemeint ist, kommt im „Fur.“ vor: die Riesin Erifila auf der Insel Alcinas, die einen Wolf von der Größe eines Stieres reitet. Ruggiero besiegt sie ohne Schwierigkeit.

Ganz unbedeutend ist der König von Oran, Marbalusto, „che quasi era gigante.“ XIV 17.

> Che la persona avea povera e trista
> Di cor, ma d' ossa e di gran polpe ricca. XVI 47.

Es bliebe nun noch der menschenfressende Orco (der auch schon bei Bojardo vorkommt) zu erwähnen, der kaum mehr Mensch ist. Ariost liefert eine Vorgeschichte und Ergänzung zu einer Episode des „Inn.“, aber mit einer Anzahl willkürlicher Abänderungen. Uns interessieren hier nur die Abweichungen in den Sitten des Orco. Äußerlich ist er ziemlich der gleiche geblieben. Bei Bojardo:

---

[1] Obgleich sehr kurz beschrieben, zeigt er Verwandtschaft mit Bojardos Riesen und mag vielleicht, wie die ganze Orriloepisode, aus Bojardos Plänen stammen.

[2] Also hatte Ariost, trotz der Erwähnung des seltsamen Reittiers, nicht die Absicht, grotesk zu wirken.



Inn. III 3. 28. Grande non è, ma per sei altri grosso ecc.

38. ... ha la gozzaglia grande a mezzo il petto,
I denti ha fuor di bocca, come il porco,
Nè vi crediate ch' abbia il muso netto,
Ma brutto e lordo e di sangue vermiglio,
Lunghi una spanna ha i peli in ogni ciglio.

39. Quant' una gamba ha grosso ciascun dito,
E negre l' ungie e piene di sozzura.

Ariost denkt sich ihn nicht weniger groß und dick, schildert ihn aber so, daß uns keine Inkonsequenz auffällt.

XVII 30. Non gli può comparir quanto sia lungo:
Sì smisuratamente è tutto grosso.
In luogo d' occhi, di color di fungo
Sotto la fronte ha due coccole d'osso.
Verso noi vien, come vi dico, lungo
Il lito, e par ch' un monticel sia mosso.
Mostra le zanne fuor, come fa il porco;
Ha lungo il naso, il sen bavoso e sporco.

32. Sotto il braccio un fastel d' alcuni fece; (der Fliehenden)
Nè il grembo si lasciò nè il seno voto:
Un suo capace zaino empissene anco,
Che gli pendea, come a pastor, dal fianco.

Trotzdem dieser Orco noch viel mehr schadet, als der Bojardos, tritt das Ekelhafte an ihm nicht so sehr hervor. Sein Charakter ist eigenartiger, weniger tierisch: Er frißt nur die Männer, nicht die Frauen. Er hat eine Gemahlin, die freilich unglücklich ist (wie in der ital. Volkssage). Er hat auch eine Liebhaberei: tagsüber führt er eine unzählige Schaf- und Ziegenherde zur Weide, indem er auf der Schalmei bläst (wie Poliphem in Odyssee IX).

Ariost geht noch weiter: aus einem einfachen Abenteuer, aus einem jener banalen Kämpfe gegen Ungeheuer, wie sie in jedem Ritterromane vorkommen, entsteht bei ihm eine Novelle: Die Ritter hintergehen den blinden Orco mit Hilfe seiner Frau. Allen gelingt es zu entkommen, außer Lucina. Aber ihr Geliebter Norandino will sie trotz ihren Bitten nicht verlassen. In einem Bocksfell vermummt bleibt er unter der Herde, bis Mandricardo die Geliebte befreit. Aus der grotesken Episode

Bojardos erwächst für den Hofdichter des Cinquecento eine Liebesnovelle, mit der man eine höfische Gesellschaft unterhalten kann.

XVII 69. Un gran pezzo di notte si dispensa
Dai cavallieri in tal ragionamento;
E conchiudon ch' amore e pietà immensa
Mostrò quel re con grande esperimento.

Bieten Riesen und menschenähnliche Ungeheuer für unser Thema einiges Interesse, weil sie eine Karikatur der menschlichen Gestalt darstellen, so brauchen wir dagegen den tierischen Ungeheuern nur dann unsere Aufmerksamkeit zu widmen, wenn die unglaubliche Übertreibung ihrer Dimensionen grotesk wirkt. Das ist bei Ariost nie der Fall; die Übertreibungen, die wir in solchen Beschreibungen bei ihm finden, liegen viel mehr im Stil als in der Erfindung, und wir werden sie daher bei der Untersuchung der komischen Elemente der Sprache berücksichtigen (z. B. den hyperbolischen Schluß der Besiegung des Meerdrachen durch Roland XI 43. 44).

Menschenkarikatur. Das Groteske braucht nicht immer mit dem Übernatürlichen verbunden zu sein. Wir finden es im „Inn." schon in Karikaturen von menschlichen Typen, infolge starker Übertreibung. Solche Figuren hat Ariost verschmäht, und sogar die, welche er von Bojardo übernommen, derart reduziert, daß wir sie kaum mehr grotesk nennen dürfen. Ein Beispiel bietet uns der Dieb Brunello. Im „Inn." wird er folgendermaßen vorgestellt:

II 3. 40. Egli è ben piccioletto di persona,
Ma di malizia a maraviglia pieno,
E sempre in calmo e per gergo ragiona.
Lungo è da cinque palmi, o poco meno,
E la sua voce par corno che suona,
Nel dire e nel robare è senzo freno;
Va sol di notte e il dì non è veduto,
Corti ha i capelli, ed è negro e ricciuto.

Eine groteske Figur, die ein wenig an Margutte, ein wenig an Panurge erinnert. Besonders grotesk-komisch wirkt seine

unglaubliche Fertigkeit im Stehlen und die daraus entstehenden Szenen. Das Stehlen ist gleichsam das Leitmotiv seines Auftretens. Schon gleich am Anfang, da er am Hofe Agramantes so viele Reichtümer sieht:

> Ben si agura in suo core esser gigante,
> Per poter via di quel portare assai II 3. 41.

Er prahlt:

> Tôr la luna dal ciel giù mi dà il core,
> E rubare al demonio il suo forcone. 42.

Und als er den Saal verläßt:

> Non se n' avvide alcun di quella gente,
> Che molte gioie dispiccò dal muro;
> Ben si lamenta di sua poca lena;
> Tanto n' ha addosso, che le porta a pena. 43.

Sogar im Heer stiehlt er:

> E dietro a tutti stava il re Brunello,
> Benché conforta ogni uom che avanti vada,
> Per governar qual cosa che gli cada II 31. 41.

Bei Ariost scheint dem armen Brunello seine Fertigkeit abhanden gekommen zu sein. Man sieht ihn nicht mehr stehlen. Äußerlich ist er kaum schöner geworden. So schildert ihn Melissa:

> III 72. La sua statura, ...
> Non è sei palmi, et ha il capo ricciuto:
> Le chiome ha nere, et ha la pelle fosca;
> Pallido il viso, oltre il dover barbuto;
> Gli occhi gonfiati, e guardatura losca;
> Schiacciato il naso e ne le ciglia irsuto:
> L' abito, acciò ch' io lo dipinga intero,
> È stretto e corto, e sembra di corriero.

Er muß im „Fur.“ für die Vergehen, die er im „Inn.“ begangen, büßen. Zunächst wird er selber bestohlen. Bradamante raubt ihm den Ring, läßt ihn jedoch am Leben; aber nun ist er bei Agramante in Ungnade gefallen. Traurig und niedergeschlagen defiliert er jetzt bei der Truppenschau an der Spitze seiner Leute (XIV 19, 20).

Es geht ihm noch schlimmer: Marfisa, die er im „Inn.“ bestohlen und dazu so sehr gefoppt hatte, ist ins Lager Agramantes gekommen und erkennt ihn wieder. Sie geht gleich auf ihn los:

XXVII 89. Gli diede a prima giunta ella di piglio
In mezzo il petto, e da terra levollo,
Come levar suol col falcato artiglio
Tal volta la rapace aquila il pollo.

Trotz seines jämmerlichen Geschreis, das den Lärm des ganzen Lagers übertönt, trägt sie ihn so vor Agramante. Sie will ihn hängen, und der König — obschon er solche Selbsthilfe nicht gern sieht — muß es zulassen, um noch mehr Händel im Sarazenenlager zu verhindern. Von der grotesken Figur Bojardos ist eigentlich im „Fur.“ nichts geblieben als die große Feigheit.[1]

Intrigen, Possenhaftes. In den bis jetzt analysierten Episoden bewirkte der physische oder psychische Charakter der Personen die Komik. Diese kann jedoch auch vorwiegend aus der Handlung entspringen. Die Intrige, die an und für sich nicht komisch ist, kann durch die Episoden, deren sie in ihrer Durchführung bedarf, durch die Verwirrung, die sie verursacht, durch die plötzliche günstige Auflösung in äußerster Spannung ein Gefühl der Komik hervorrufen. Wir lachen also in diesem Falle mehr über die Ereignisse, als über die Personen, die daran beteiligt sind. Schon Bojardo verstand es, eine Intrige zu schürzen und zu lösen: man denke an einige seiner Novellen, oder an die Szene mit Truffaldino in Albracca. Viel weiter in der Verwicklung des Knotens geht Ariost — soweit, daß er ihn nicht mehr lösen kann und durch einen Deus ex machina zerschneiden lassen muß. So z. B. die Schlußverwicklung Ruggieros mit Leone, die einen Augenblick ans Tragische streift, und wo Melissa zu Hilfe kommen muß (C. XLV, XLVI). So die Verwicklungen im Sarazenenlager, die ebenfalls auf die äußerste Spitze getrieben und unterbrochen, nicht gelöst werden

---

[1] Auch diese Feigheit zeigt Brunello schon im Inn. II 21. 36 ff., obschon in geringerem Grade.

(XXVI 86—129). Am gleichen Fehler leiden die Komödien, besonders die „Suppositi“ und der „Negromante“, wo die Intrige eigentlich zu nichts führt, und die Lösung auf Grund einer gegenseitigen Verständigung erfolgt, die ebenso gut schon am Anfang versucht werden konnte. Auf der Bühne wirkte freilich die Verwirrung komischer, infolge der verschiedenen mimischen Künste, der übertreibenden Darstellung von Verblüffung, Furcht etc., zu der sie dem Schauspieler Gelegenheit gab.

Die Mittel der Intrige können verschiedene sein. Verwechslung und Verkleidung, Täuschung und Betrug spielen eine wichtige Rolle und führen zu possenhaften Szenen, die eigentlich erst das Gelächter hervorrufen. Die Novelle von Ricciardetto und Fiordispina (XXV 28. ff. Verkleidung und Verwechslung) und die von Fiammetta (XXVIII 56. ff. Betrug und Irrtum) sind solche auf einer Intrige aufgebaute komische Episoden.

Ebenso das Erlebnis Grifones mit Martano und Origille. Diese kennen wir schon aus dem „Inn.“, wo sie Roland mehrmals betört. Schließlich gefällt ihr Grifone besser, und sie brennt mit diesem Grafen durch. Aber wie gewonnen, so zerronnen; auch Grifone ist nicht imstande, Origilles Gunst zu bewahren. Während er, sie in Konstantinopel zurücklassend, an ein Turnier gegangen ist, findet sie sich einen neuen Liebhaber, Martano. Sobald Grifone es vernimmt, eilt er zu ihr und trifft sie mit seinem Nebenbuhler auf dem Weg nach Damaskus. Sie fürchtet sich vor seinem Zorn, vor dem sie ihr Geliebter nicht zu schützen vermöchte, und nimmt ihre Zuflucht zur Verstellung (XVI 9). Sie gibt vor, Martano sei ihr Bruder, und weiß alles, was man über sie gesagt hat, so auszulegen, daß sich Grifone im Unrecht fühlt und sich entschuldigen muß.

XVI 14. Non pur di sua perfidia non riprende
Grifon la donna iniqua più che bella;
Non pur vendetta di colui non prende,
Che fatto s' era adultero di quella;
Ma gli par far assai, se si diffende
Che tutto il biasmo in lui non riversi ella;
E come fosse il suo cognato vero,
D' accarezzar non cessa il cavalliero.

Darauf gehen sie miteinander nach Damaskus an ein Turnier. Dort erweist sich Martano als unwürdiger Feigling, dessen Schande Grifone die Freude am eigenen Siege so vergällt, daß er die Stadt sofort heimlich verläßt. Aber Martano hat sich mit Origilles Hilfe so gut zu entschuldigen gewußt, daß Grifone beide mitnimmt. Während er nun in der nächsten Herberge schläft, stehlen sie ihm seine Waffen, seine Rüstung und sein weißes Pferd und kehren damit nach Damaskus zurück, Martano als Grifone verkleidet. Natürlich erntet dort der vermeintliche Sieger vom König und von allen Seiten Ehre und Vorteil. Grifone sieht sich, als er erwacht, gezwungen, Martanos Rüstung anzuziehen und ihn so zu verfolgen. Als man den vermeintlichen Martano ankommen sieht, frägt der König den wirklichen, den er zu seiner Rechten hat, wer dieser Feigling sei, den er nur aus Rücksicht auf ihn nicht strafen lasse. Martano sagt, er sei ihm unbekannt und spricht, wie auch Origille, sehr dafür, daß man ihn hänge, worauf der König sofort seinen Baronen diesen Auftrag gibt. Grifone wird bei seinem Eintritt in die Stadt überfallen und in ein dunkles Gefängnis geworfen. Immerhin hält es nun Martano für geraten, am folgenden Morgen früh sich zu verabschieden und reich beschenkt weiterzuziehen, bevor der wahre Sachverhalt durch Grifone bekannt wird. Dieser muß gebunden alle Schmach erleiden (XVII 132, 133). Als man ihm aber die Fesseln löst, um ihn zu hängen, rächt er sich an seinen Peinigern, und richtet unter dem Volke Norandinos eine große Verheerung an. Jetzt erst sieht der König den Irrtum, entschuldigt sich und tut Grifone alle Ehre an. Unterdessen begegnet Martano auf seinem Wege Aquilante, der die Rüstung erkennt und bald sieht, daß ihr Träger nicht sein Bruder ist. Martano will sich herauslügen (XVIII 82, 83), es gelingt ihm nicht. Aquilante führt beide gebunden vor sich, um seinen Bruder zu suchen. So bringt er sie nach Damaskus zurück, wo er Grifone noch beim König findet. Das Volk empfängt die Verräter, wie sie es verdienen.

XVIII 92. Vuole Aquilante, vuole il Re che mille
Strazii ne sieno fatti; ma Grifone
(Perchè non osa dir sol d' Origille)

All' uno e all' altro vuol che si perdone.
Disse assai cose, e molto ben ordille:

Martano wird aber doch bestraft; über das Schicksal Origilles muß die Königin Lucina entscheiden.

Wir haben in dieser Episode ein Intrige mit Verkleidung und Verwechslung. Eine ähnliche Verwechslung finden wir bei Bojardo (Inn. II 21, 27 ff.): Brunello will die Ehre, die Ruggieros Taten zukommt, für sich in Anspruch nehmen, muß es aber beinahe bitter büßen. Ebenso stammen der Charakter und die Taten Origilles aus dem „Inn.". Wie im „Fur." Grifone, betört sie, wie schon erwähnt, im „Inn." Roland, nur noch in viel unglaublicherer Weise. Die erste Lüge, die Grifone glaubt, ist bei Ariosto viel feiner, nachher ist aber seine Schwäche unwahrscheinlich genug. Doch die Treulosigkeit Origilles erscheint begreiflicher hier als im „Inn.", wo sie ihrem Retter Roland aus lauter Bosheit das Pferd stiehlt. Freilich, in bezug auf die komische Wirkung steht die Szene (bes. I 29, 46 ff.) im „Inn." viel höher.

Unabhängig von jeder Intrige ist im „Fur." XX der Witz, den sich Marfisa mit Gabrina leistet. Diese Alte hatte Marfisa gebeten, ihr über einen Fluß hinüberzuhelfen, und die Kriegerin hatte sie auf ihr Pferd genommen. Wie sie am andern Ufer ankommen, treffen sie Pinabello, den Maganzesen, mit einer Dame. Diese lacht über Marfisas Begleiterin.

XX 113. (Marfisa) Rispose d' ira accesa alla Donzella,
Che di lei quella vecchia era più bella;

114 E ch' al suo cavallier volea provallo,
Con patto di poi torre a lei la gonna
E il palafren ch' avea, se da cavallo
Gittava il cavallier di ch' era donna.

und nachdem sie Pinabello mit Leichtigkeit besiegt hatte.

115. Fe' trarre a quella giovane la vesta,
Et ogn' altro ornamento le fe' porre,
E ne fe' il tutto alla sua vecchia tôrre.

116. E di quel giovenile abito volse
Che si vestisse e se n' ornasse tutta;
E fe 'che 'l palafreno anco si tolse,
Che la giovine avea quivi condutta.

Indi al preso cammin con lei si volse,
Che quant' era più ornata, era più brutta.

Nach einigen Tagen begegnen sie Zerbino, der bei solchem Anblick das Lächeln nicht zurückhalten kann. Nach ironisch-witziger Rede und Gegenrede (XX 121 – 125) kämpfen sie mit einander, und Zerbino muß als der Besiegte die häßliche Alte übernehmen. Aber Ariost verschärft die Situation, die bisher Possenhaftes, Komik der Anschauung und ein witziges Gespräch bot, noch zu einem Konflikt in Zerbino zwischen Ritterpflicht und Gefühl. Diese Gabrina war es, die Isabella, Zerbinos Dame, in Gefangenschaft hielt. Natürlich siegt die Ritterpflicht aller Gerechtigkeit zum Trotz.

Derbkomisch ist noch eine weitere Szene, die nicht durchaus vom Zusammenhang des Ganzen erfordert wird: die Züchtigung der ungehorsamen Discordia durch den Erzengel Michael. Hier wird aber eher als eine possenhafte, eine burleske Wirkung beabsichtigt. Durch nichts konnte Ariost das Eingreifen der göttlichen Mächte in den Gang der Handlung so lächerlich machen, als durch diese derbe Versinnlichung der allegorischen Figuren.

XXVII 37. Le man le pose l' Angelo nel crine,
E pugna e calci le diè senza fine.

38. Indi le roppe un manico di croce[1]
Per la testa, pel dosso e per le braccia.
Mercè grida la misera a gran voce,
E le genocchia al divin nunzio abbraccia.

* * *

c) Kurze komische Begebenheiten.

Wo sich Szenen des „Fur." mit solchen des „Inn." vergleichen ließen, konnten wir fast immer eine Verfeinerung, gewöhnlich auf Kosten der Komik, bemerken. Die komischen Episoden sind im „Fur." auch weniger zahlreich (freilich ver-

[1] Man beachte, daß es gerade ein Kreuz sein muß, das der „divin nunzio" gebraucht, um die Discordia zu prügeln. Ob wohl der Jähzorn des Papstes, der unserm Dichter bei einer diplomatischen Mission in Rom beinahe verhängnisvoll geworden wäre, Ariost die Idee zu dieser Szene bot? vgl. Sat. II und Cappelli op. cit. p. XLII f.



hältnismäßig auch die Episoden überhaupt, denn es geschieht im „Inn" eigentlich mehr). Mit den besprochenen haben wir das wichtigste erschöpft. Es erübrigt uns noch die kurzen komischen Vorfälle, vorzugsweise solche, die sich in einem nicht komischen Komplex befinden, zu gruppieren. So ist z. B. das Fallen vom Pferd nie eine besonders würdige Situation, und wird bei einem Zuschauer Lachen erregen, wenn keine andern Gefühle (z. B. Angst um den Gefallenen) das der Komik ersticken.

So komisch aber ein solches Ereignis für einen Zuschauer ist, bei der Beschreibung geht diese Wirkung größtenteils verloren, außer wenn im Leser eder Hörer ein deutliches Bild des Vorganges wachgerufen werden kann.

Bojardo ist unerschöpflich in solchen kleineren Szenen, deren komische Wirkung, trotz ihrer Sonderbarkeit, nicht groß ist (Gano fällt „a gambe aperte" I 7. 25; der große Rigonzone fällt in einen Graben unter sein Pferd II 14. 28; der Erzbischof Turpin flieht vor Ruggiero, bis er in den Schlamm fällt III 4. 43, 44, worüber Ruggiero sehr lacht (für ihn, den Zuschauer, ist die Szene eben komischer, als für den Leser, auf den mehr nur dessen burleske Seite Eindruck macht); Ricciardetto wird von einem Riesen unter dem Arm fortgetragen, ein anderes Mal hält ihn ein Riese zum Forttragen bei den Beinen I 4. 55; I. 4. 88; Ranaldo erhält zugleich von zwei Seiten einen Schlag, was die Wirkung aufhebt und ihn im Sattel erhält II 30. 19,20).

Ariosto dagegen stützt seine Komik weniger auf das Ereignis selber, als auf das Unerwartete desselben und weiß durch stilistische Mittel die Spannung zu steigern: zu diesem Zwecke nützt er gerne die Wirkung der Zauberlanze aus, mit der im „Inn." Astolfo, der buffone, so unerwartete Siege errang. Im „Fur." geht sie aus seiner Hand in die Bradamantes über, und nun staunt man über die Kraft dieser Dame. Dabei ist für Ariosto charakteristisch, daß er selten darauf ausgeht, eine fürs Auge komische Situation zu erfinden, wie es bei Bojardo der Fall ist, umsomehr aber die Ironie des unerwarteten Schicksals hervorhebt, die er einmal mit den Worten ausdrückt: „ma contrario al pensier seguì l' effetto." So schildert er uns XXXII, 71, f., wie die drei nordischen Könige gemächlich im Schlosse sitzen, als sie Bradamante in den Regen herauskommen läßt, um zu kämpfen; der Sieg Bradamantes dagegen ist in eine einzige Oktave zusammengedrängt, um die rasche Wirkung der Zauberlanze zu illustrieren (Ott. 76, 77 [1, 2]).

Ebenso rasch siegt sie im Sarazenenlager C. XXXV; nacheinander fallen Serpentino, Grandonio und Ferraù, und auch hier ist der Fall dieser Ritter nur mit wenigen Worten angedeutet, dagegen mit der vorhergehenden Beschreibung in Kontrast gesetzt, so mit Serpentinos schöner

Rüstung, mit Grandonios hochmütigem Zorn. Ferraù, der tapferer ist, benimmt sich auch ritterlicher; aber, schon von Bradamantes scöhnen Augen besiegt, schämt er sich desto mehr, als auch er aus dem Sattel geworfen wird. Endlich kommt noch Marfisa, die Ruggiero vorauseilen will, um die Ehre des Sieges für sich zu haben. Diese täuscht sich so sehr wie die andern, und mit ihr verfährt die Siegerin weniger ritterlich; sie kämpft zu Pferd mit der Lanze gegen Marfisa zu Fuß, sie noch mehrmals zu Boden werfend (XXXVI 20, 22, 23). Unerwartet ist es dann auch, wenn sie Ruggiero im letzten Augenblicke schont (XXXVI 37). Überraschend wirkt die Tapferkeit Grifones nach der Feigheit seines Begleiters Martano XVII 97.

Komisch ist die Verblüffung, die beim plötzlichen Verschwinden von Personen eintritt (z. B. die Ruggieros, oder Rolands, Ferraùs und Sacripantes beim Verschwinden Angelicas, oder des Dieners beim Verschwinden der Frau Argia XLII 126); bei den Handlungen unsichtbarer Personen (z. B. als Angelica den Helm stiehlt, als der verborgene Cloridano Pfeile ins Christenlager sendet XIX 9)[1]; beim Betrug (wie Fiammettas List einen Streit zwischen beiden Freunden hervorruft XXVIII 66 ff.); bei Verwechslung (z. B. Ruggiero hält Ricciardetto für Bradamante XXV 9, 10, oder bei der schon zitierten Verwechslung zwischen Martano und Grifone etc.). Durch Irrtum entsteht eine komische Verwirrung (XXVI 14 ff) zwischen den Maganzesen und den Mauren. Jeder Teil glaubt sich vom andern verraten und bekämpft seine Verbündeten, während beide von Ruggiero und Gefährten angegriffen werden.

Selten haben wir blos für das Auge komische Bilder, wie z. B. die Flucht von Mandricardos Pferd mit seinem Reiter, nach dessen groteskem Kampf mit Roland (XXIII 88, 89) und noch mehr, die des Pferdes mit der jugendlich aufgeputzten Gabrina (ib. 93, 94).

Die Feigheit und das Laster können komisch wirken, wenn die Schilderung Entrüstung und Abscheu zurücktreten läßt: So lachen wir über die diebische Gabrina, die einen Leichnam bestiehlt (XVI 41, 42). Zu Brunello und Martano können wir hier noch in der Liste der Feiglinge hinzufügen: Calamidoro, der vor Zerbino flieht, nachdem dieser ihm den Bruder getötet hat:

XVI 63. Come Calamidor quel colpo mira,
Volta la briglia per levarsi in fretta;
Ma Zerbin dietro un gran fendente tira,

er erreicht ihn zwar nicht, tötet aber sein Pferd:

64. Colui lascia il cavallo, e via carpone
Va per campar, ma poco gli successe;

[1] Virgil (Aeneis IX), an den sich Ariost in einem Teil dieser Episode sehr eng anschließt, deutet dieses Erstaunen (vor des verborgenen Nisus Speeren) auch an, die Ironie des Schicksals der v 4—8 in okt. 9 ist aber bei ihm nicht vorgebildet.



Che venne caso che l' duca Trasone
Gli passò sopra, e col peso 'l oppresse.

Feig ist auch der Ritter, der den hilflosen Medoro verwundet: als ihn der erzürnte Zerbino strafen will,

XIX 14. . . . quel prese vantaggio, e se gli tolse
Dinanzi in un momento, e fuggì via.

d) Die Ironie des Schicksals in den Erlebnissen der Personen.

Wir hatten beim Vergleich der Komik Ariosts mit der Bojardos schon Gelegenheit zu bemerken, wie die Ereignisse mehr durch den Zusammenhang, in dem sie aufreten, durch das Unerwartete, Überraschende ihres Eintreffens, als durch ihre Sonderbarkeit oder ihre Lustigkeit das Lachen des Lesers bewirken. „Contrario al pensier seguì l' effetto" zitierten wir als charakteristisches Wort für die Art, wie der Autor Komik hervorruft. Diese Ironie des Schicksals, die er in kurzen Vorfällen walten läßt, tritt auch in der Komposition längerer Episoden bedeutsam hervor, ja sie gibt eigentlich den Grundton zum ganzen Gedicht: der Mensch denkt, das Schicksal lenkt, lenkt ganz anders, unerwartet, gleichsam als wollte es über all dieses machtlose Denken seinen Spott ausschütten.

Das hatte Ariost früh in seinem eigenen Leben erfahren und auch im Schicksal seiner Mitmenschen beobachtet. Doch hatte er auch gelernt, diese Ironie, die er schon in den Satiren und Komödien schildert, immer mehr mit der heitern Ruhe des resignierten Pessimisten zu ertragen und poetisch zu verklären.

Auch in den Erfindungen Bojardos zeigt sich Ironie des Schicksals. Schon im Wahlspruch „Amor vincit omnia" ist sie ausgedrückt: Die unbesiegbaren Helden unterliegen im „Inn." der Macht der Liebe. Der ernste Hof des alten Kaisers entbrennt für eine schöne Heidenprinzessin. Zwei Zauberquellen, die eine Liebe, die andere Haß erweckend, wirken einander entgegen, indem die Liebe der Personen, die an der einen getrunken haben, sich immer auf solche bezieht, die, unter dem Zauber der andern Quelle handelnd, diese Liebe mit Haß erwidern. Eine Zauberlanze, die jeden, den sie berührt, zu

Boden wirft, muß gerade in die Hand des schwächsten aller Paladine kommen, der nun einen unerwarteten Sieg nach dem andern davon trägt (cf. besonders II 7. 48, 56 f.). Doch Bojardo gibt beim Dichten zu sehr seiner Laune nach, als daß die Ironie in großen Zügen hervortreten könnte; seine Kompositionsart ist zu locker, zu wenig berechnet; es ist ihm nur darum zu tun zu unterhalten.[1]

Anders Ariost: Welche Ironie liegt nicht darin, daß die wichtigste, heiligste Mission, die Rettung der Christenheit gerade dem tollsten der Paladine zufällt.

Wer bemerkt, daß wir etwas ähnliches in nuce schon im „Inn." haben? Allerdings nur für die Heiden; der Unwürdigste im Heere Agramantes mußte ihm den tapfersten Krieger, den (nach Sobrinos Aussage) für den Erfolg unentbehrlichen Ruggiero herbeischaffen. Dazu holt Brunello den Ring in Albracca, wie Astolfo Rolands Verstand im Mond. In seiner Rüstung mit den gestohlenen Waffen und dem gestohlenen Pferd vollbringt Ruggiero seine ersten Heldentaten. Eine Ironie ist es auch, daß der Schurke Brunello König wird. Doch alles ist zu wenig ausgearbeitet, um dem Leser mehr als einen nur momentanen Eindruck zu machen.

Wie wird dagegen das unerwartete Schicksal mancher Personen des „Fur." hervorgehoben. Man denke z. B. an die stolze Angelica, die ihre hohen Verehrer so grausam schmachten läßt, um dann voller Mitleid einem armen Mohrenknaben das zu gewähren, was sie ihrem Retter Ruggiero versagte, — an den geschickten Dieb Brunello, der nun selber bestohlen wird, — an Agramante, der, nachdem er mit seinem ganzen Heere ausgezogen ist, um die Christenheit zu vernichten, sein eigenes Land verliert und bei seiner Rückkehr die Zerstörung seiner Hauptstadt ansehen muß,[2] — an Gradasso, der Bojardo und Durindana erkämpfen will und dabei das Leben verliert, — an

---

[1] Schon in Pulcis „Morgante" läßt sich solche Ironie des Schicksals nachweisen (vgl. das Schicksal des Kaisers, Marguttes und besonders Morgantes Tod. Aber auch Pulci erzielt damit nur einen momentanen Lacherfolg.

[2] Sogar im Ausdruck wird dies hervorgehoben: was Rodomonte vom König von Guaramante sagte (Inn. II 3. 23), sagt Sobrino von ihm (Fur. XXXVIII 50).

Zerbino, dem, auf der Suche nach der schönen Isabella, der Schutz der häßlichen Gabrina aufgezwungen wird, die dazu noch die Peinigerin Isabellas gewesen ist, [1] — an den Riesen, der sich im eigenen Netze fängt, — an Marfisa, die durch das Los zu dem doppelten Unternehmen bei den „*donne omicide*" bestimmt wird, dessen zweiten Teil gerade sie unmöglich vollbringen kann, — an Rinaldo, der im „Inn." Malagigi das Leben hätte retten können, wenn er Angelicas Liebe erwidert hätte; der damals nicht wollte und der jetzt (im „Fur." XLII 31) seine Hilfe erfleht, um die schöne Heidin auffinden zu können.

Zwei Beispiele noch, um zu zeigen, wie der Dichter auch im kleinen die Ironie des Schicksals vorbereitet, um sie besser hervortreten zu lassen:

Marfisa ist sonst nicht gerade prahlerisch (wenigstens nicht im „Fur."). Doch XX 77 läßt sie der Autor ganz ausdrücklich versichern:

> Più facil fia che di mia mano uccisa
> La gente sia, che è dentro a queste mura,
> Che mi veggi fuggire, o in altra guisa
> Alcun possa notar ch' abbi paura.

Und warum? Weil nicht lange darauf Astolf, um die Gefährten und sich zu retten, ins Horn stößt und — sie mit den andern flieht, „spaventata" (93) „pallida e tremante" (95), wie eingeschüchterte Kaninchen oder Tauben (92).

Das Gedicht, das Medoro in seinem Liebesglück in der Grotte in eine Wand einkritzelte, von dem der Autor mit einem ironischen Lächeln sagt: „Che fosse culta nel suo linguaggio io penso" [2], das aber sehr naiv und prosaisch tönt, dieses Gedicht schloß folgendermaßen:

> XXIII 108. Io povero Medor ricompensarvi
> D' altro non posso, che d' ognor lodarvi.
> 109. E di pregre, ogni Signore amante,
> E cavallieri e damigelle, e ognuna
> Persona o paesana o vïandante,
> Che qui sua volontà meni o Fortuna;
> Ch' all' erbe, all' ombra, all' antro, al rio, alle piante
> Dica: Benigno abbiate e sole e luna,
> E de le Ninfe il coro che proveggia
> Che non conduca a voi pastor ne greggia.

---

[1] Ähnlich ist die Zwangssituation der Recken in Albracca gegenüber Truffaldino (Inn. I 21), doch weniger zugespitzt.

[2] Merkwürdigerweise haben die Kommentatoren die Ironie dieses Verses übersehen (cf. Papinis Note p. 309).



Diese Verse hatten eine ganz andere Wirkung, als der gute Medoro es wünschte: Jener *Signore amante,* den sein böses Schicksal dorthin führt, sollte dem heimlichen Plätzchen weit gefährlicher werden, als Hirt und Herde:

> 130. Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
> A volo alzar fe' le minute schegge.
> Infelice quell' antro et ogni stelo
> In cui Medoro e Angelica si legge!
> Così restâr quel dì, ch' ombra ne gielo
> A pastor mai daran più, nè a gregge.

(Sogar durch die Wiederholung der Worte „pastor" und „greggia" hebt Ariost den Kontrast hervor.)

Im Eintreffen des Unerwarteten, im verhängnisvollen Mißgeschick das Gegenteil von dem zu glauben was ist, zeigt sich auch Ironie des Schicksals; solche Fälle, sofern sie komisch sind, haben wir unter den komischen Ereignissen schon zitiert; oft wird die Ironie aber nur durch die Sprache hervorgehoben: z. B. sucht Fiordiligi Brandimarte überall, „Fuor che dove era, dentro da Parigi" XXIX 43.[1]

Als Giocondo so traurig ist,

> Estimasi il fratel, che dolor abbia
> D' aver la moglie sua sola lasciata;
> E pel contrario duolsi egli e arrabbia,
> Che rimasa era troppo accompagnata". XXVIII 25.

Ebenso wird auf die Ironie des Schicksals hingewiesen bei den von Medoro getöteten Christen (C XVIII), bei Alfeo (174 $^{4-8}$), Grillo (176 ^{8}), Malindo und Ardalico (180)[2].

II. Humor.

a) Im Verhältnis des Autors zum Stoff.

Ariost verringert zugunsten der lebenswahren Darstellung nicht nur die Komik, sondern auch den Ernst. Die absolute Vollkommenheit ist bei seinen Gestalten ebenso selten wie die Karikatur. Er bietet uns nicht Zeichnungen in wenigen Strichen, bei denen das Charakteristische, Seltsame grell hervorgehoben, das Nebensächliche vernachlässigt wird, sondern läßt im Gegen-

[1] Ähnlich XXIV 54.

[2] nach dem Vorbild Virgils (Aen. IX).

teil durch sorgfältige Schattierung und Ausarbeitung auch das weniger Auffällige zu seinem Rechte kommen. Es entsteht daher ein Gesamtbild, das nicht besonders eigenartig, aber um so natürlicher ist. Die Personen sind nicht ganz gut oder ganz schlecht, ebensowenig ganz ernst oder ganz komisch. Züge verschiedenster Art vereinigen sich zu einem komplizierten, aber um so lebensvolleren Ganzen.

Es gibt im „Fur." keine komischen Typen mehr, die nur Lachen erregen sollen, sondern Menschen aus Fleisch und Blut. die unser Mitgefühl erwecken. Was war eigentlich bei Bojardo z. B. Brunello? Ein Hampelmann, der mit seinen Diebeskunststücken weder Sympathie noch Abscheu, sondern nur Erstaunen und Gelächter hervorrief. Ariosto läßt ihn selbst bestohlen werden und deswegen in Ungnade fallen; er ist also als Dieb nicht mehr so bewunderungswürdig und wird uns dadurch menschlich näher gebracht; ja wir fühlen beinahe ein wenig Mitleid mit ihm, wenn er mit trübem Blicke an der Spitze seiner Truppen an uns vorbeidefiliert. Aber auch die heroischen Charaktere sind nicht einseitig aufgefaßt: sie zeigen uns auch menschliche Schwächen und kommen uns dadurch näher.[1] Und ähnlich wie mit den Personen verhält es sich mit den Ereignissen. In den edelsten Handlungen lassen sich auch egoistische Triebfedern entdecken: Ist z. B. der Heldenmut und die Königstreue des jungen Medoro nicht bewundernswürdig? und doch zeigt sich ein wenig Ehrgeiz dahinter, wenn er zu Cloridano sagt:

XVIII 169. Tu rimarrai; chè quando in ciel sia sculto
Ch' io vi debba morir, potrai narrarlo:
Che se Fortuna vieta sì bell' opra,
Per fama almeno il mio buon cuor si scuopra.[2]

Und anderseits: Wie lächerlich hatte Bojardo Rolands Keuschheit und Befangenheit hingestellt, wie lacht ihn im „Fur."

---

[1] In diesem Falle läßt sich die Veränderung nicht durch den Vergleich mit Bojardo nachweisen, da bei ihm kaum eine Figur der größten Helden von seinem burlesken Übermut verschont geblieben ist.

[2] Man beobachte die Naivität dieser Worte im Vergleich zu der zielbewußten Ruhmsucht von Nisus und Euryalus in Virgils Aen. IX, wo es sich um eine Kriegstat, nicht, wie hier, um eine Handlung der Pietät handelt.



noch Sacripante deswegen aus (I 57, 58). Ariost läßt uns in Rolands Klagen eine tiefere Begründung dieser Zurückhaltung erblicken (VIII 77).

So wird die Erhabenheit herabgestimmt, das Lächerliche verklärt durch den Humor, dessen Aufgabe darin besteht, „Erhabenes liebenswert erscheinen zu lassen und andererseits Erhabenes im Verborgenen, in der Enge und Gedrücktheit, im Geringgeachteten und Verachteten, in jeder Art von Kleinheit aufzusuchen.“ [1]

Während die Komik im Stoffe liegt, entspringt der Humor aus der Behandlung desselben. Er kann auf mannigfache Art hervorgehoben werden. Wir sind ihm schon bei der Betrachtung der komischen Episoden auf Schritt und Tritt begegnet: woher entsprang der Realismus bei der Beschreibung des Wunderbaren, woher die feine psychologische Beobachtung bei der Darstellung von Rolands Tollheit, wenn nicht aus einer sorgfältigen Beachtung des Kleinen. Der Humor bleibt aber nicht nur auf den komischen Stoff beschränkt, sondern tritt besonders charakteristisch auch in ernsten Teilen des Gedichtes auf: in den Schwächen der Helden, in der Genauigkeit der äußerlichen und psychologischen Detailschilderung.

Humoristische Züge bei den Hauptpersonen. Schon der Bänkelsänger hatte das Bedürfnis gefühlt, auch einen menschlicheren Paladinen zu besingen, als den großen Roland, der fast ein Halbgott war. Und in diesem Sinne hatte sich nach und nach die Figur Rinaldos umgestaltet: arm an Gütern, beim Kaiser oft in Ungnade [2], geht er mit dem Gut der Sarazenen und auch mit den Sarazenenmädchen nicht immer sehr gewissenhaft um, während er sonst an ritterlichen Tugenden seinem ernsten Vetter nicht nachsteht. Durch die geringe Veränderung wird diese Figur in Italien dem Volke viel sympatischer; sie wird

---

[1] Lipps op. cit. p. 241.

[2] Der Renaut des afr. Epos weist diesen Zug schon auf. Sonst ist er aber noch durchaus ein ernster, ja ein tragischer Held, vgl. Gautier, *les Epopées françaises*, t. III. p. 190 ff. Bei Pulci dagegen weist er noch mehr humoristische Züge auf als sogar bei Bojardo.



sogar populärer als Roland. Noch bei Ariost wird einmal (von Sacripante, der ihn II 4 beschimpft) auf den schlechten Ruf Rinaldos angespielt und ein andermal bemerkt der Autor selbst

XLIII 147. Benchè Rinaldo con pochi danari
Fosse sovente .....

Im „Inn.", wo Beschimpfungen nicht so selten sind, wird Ranaldo mehrmals Dieb und Räuber genannt; aber hier stiehlt er auch wirklich einmal und weiß sich dem Vetter gegenüber gut zu entschuldigen (Inn. II 9. 32 ff.).

Roland, der im „Inn." eine so lächerliche Figur gewesen war, hat im „Fur." (außer während der Zeit seines Wahnsinnes) seine ganze Würde wiedergewonnen.

Dagegen zeigt sich (als richtiger Vorfahre des „castius Hyppolitus!") Ruggiero, der Liebhaber Bradamantes, nicht immer treu genug, sowohl bei der Befreiung Angelicas, als auf der Insel Alcinas.

Bradamantes Eifersucht ist nicht humoristisch aufgefaßt, wenn sie ihr, neben konvenzionellen und preziösen Liebesklagen, leidenschaftliche Oktaven wie XXXVI 32 eingibt, wohl aber da, wo sie zu der grotesken Prügelei zwischen ihr und Marfisa führt XXXVI 49 ff. Auch verbirgt sich Humor im seltsamen Einfall Ariosts (den manche nicht billigen[1]), die kriegerische Bradamante daneben als ein gehorsames Töchterchen zu zeichnen, um das man in aller Form bei Papa Amone anhalten muß. Dieser, und besonders seine Frau, werden der Verbindung mit Ruggiero die größten Hindernisse in den Weg legen. Bradamante selbst hatte ihrem Geliebten gesagt:

XXII 34. ... se a dar gli ultimi frutti
Lei non vuol sempre aver dura e selvaggia,
La faccia domandar per buoni mezzi
Al padre Amon; ma prima si battezzi.

Humoristisch wirkt es auch, wenn diese großen Helden Angst haben, wie z. B. Marfisa auf dem Schiff im Sturm (XIX 47), oder Rinaldo vor dem schrecklichen Ungeheuer im Ardennenwald:

---

[1] u. a. A. W. Schlegel in der Rezension zur Furiosoübersetzung von Gries; Rajna in den „*Fonti* ecc."

XLII 48. Quel ch' a Rinaldo in mille e mille imprese
Più non avvenne mai, quivi gli avviene;
Che come vede il mostro ch' all' offese
Se gli apparecchia. e ch' a trovar lo viene,
Tanta paura, quanta mai non scese
In altri forse, gli entra ne le vene;
Ma pur l' usato ardir simula e finge,
E con trepida man la spada stringe.

Besonders gern stellte Pulci die leiblichen Bedürfnisse seiner Helden dar. Dasselbe tat auch Bojardo z. B. I 15/53 f. Ariost, der uns schon in den Satiren als Freund der Bequemlichkeit entgegentritt. läßt solche Details natürlich nicht ganz fallen. So erkundigt sich Rinaldo nicht nach neuen Abenteuern,

IV 55. .... prima già, che con vivande grate
Avesse avuto il ventre amplo ristoro.

Und Ruggiero, der auf dem Hippogryphen die Welt durchfliegt:

X 73. Ogni sera all' albergo se ne gia
Schivando a suo poter d' alloggiar male.

Rodomonte „al resto alla moresca. ma volse far nel ber alla francesca“ XXVII 130, was ihm dann zu seinem Schaden nur allzugut schmeckt.

Beobachtung der Einzelheiten. Unabhängig von der Person auf die sie sich bezieht, ist eine Detailbeobachtung humoristisch, wenn wir durch ihre Genauigkeit frappiert werden und darin einen allgemein menschlichen Zug finden, den wir im Leben schon oft bemerkt haben.

So z. B. Folgendes: Giocondo nimmt von seiner Frau Abschied und diese weint:

Deh, vita mia, non piagnere, le dice
Giocondo; e seco piagne egli non manco. XXVIII 13.

Oft wird eine menschliche Schwäche beleuchtet. Ehrgeiz oder Eitelkeit zeigt sich, wenn Astolfo und Bradamante die glänzenden Siege, die sie mit der Zauberlanze erringen, ihrer eigenen Kraft zuschreiben XLV 66. Als Giocondo beim König Astolfo so abgemagert und traurig ankommt

Nè gli spiace (dem König) vederselo secondo,
E di bellezza dietro rimanere;
Benchè conosca, se non fosse il male,
Gli saria superiore o uguale. XXVIII 30.

Die Macht der Liebe und des Weibes, um die sich im „Inn.“ fast alles dreht, wird auch im „Fur.“ durch einige Beispiele belegt:

Mandricardo vergißt seine kriegerischen Unternehmungen, als er Doralice gewonnen hat XIV 56. Der betrogene Grifone möchte sogar dem Feigling Martano die Strafe erlassen, da er die Straflosigkeit nicht nur für seine geliebte Origille zu verlangen wagt XVIII 92.

Die Liebe läßt alle Ratschläge und Warnungen vergessen: Vergebens hat Melissa Bradamante vor Atlantes List gewarnt; als diese Ruggiero in Gefahr zu sehen glaubt, vergißt sie alles (XIII 76). Ebensowenig nützen Ruggiero Astolfos Warnungen vor Alcina. Sobald Ruggiero sie so schön sieht, glaubt er nicht mehr daran.

VII 17. Anzi pur creder vuol, che da costei
Fosse converso Astolfo in su l' arena
Per li suoi portamenti ingrati e rei,
E sia degno di questa e di più pena:
E tutto quel ch' udito avea di lei,
Stima esser falso, e che vendetta mena,
E mena astio et invidia quel dolente
A lei biasmare, e che del tutto mente.

Sogar Rodomonte vergißt plötzlich seinen Haß gegen das weibliche Geschlecht, als er die schöne Isabella erblickt (XXVIII 98).

Auch die Eifersucht ist eine Macht, die oft die Helden wider die Ritterlichkeit Fehler begehen läßt: so Rinaldo, der den begonnenen Kampf unterbricht und nach Paris eilt, als man ihm sagt, Angelica sei dort mit Roland (II 18, 19); — ja, sie vergehen sich sogar wider die Vasallentreue: wie Roland, der infolge eines Traumes mitten in der Nacht heimlich Paris und den bedrängten Kaiser verläßt (VIII 84, 86).

Doch viel schlimmer stand es im „Inn.“. Da vergaß Roland seine Pflichten und seine Würde ganz und gar und flehte den Himmel um eine Niederlage der Christen an (II 29. 37—39; II 30. 61). Da verliebte sich der ganze Hof in die schöne Heidenfürstin, sogar der alte Namo und der Kaiser; ja Malagise mißbraucht seine Zaubermittel zur Erreichung seines Zweckes. In allen diesen Szenen aber übertönt das Burleske den Humor; die alten ehrwürdigen Helden des Ritterepos werden uns nicht menschlich näher gebracht, sondern lächerlich gemacht. Soweit geht Ariost nie.

Auch die Liebe Bradamantes giebt zu humoristischen Beobachtungen Anlaß:

Zu Hause zurückgekehrt:

XXIII 24. E quivi i baci e il giunger mano a mano
Di matre e di fratelli estimo ciancia,
Verso gli avuti con Ruggier complessi,
Ch' avrà ne l' alma eternamente impressi.

Bis ihr Geliebter zurückkehrt, möchte sie wie ein Dachs schlafen können (XXXII 12.) als aber die Zeit bald verstrichen ist, erwartet sie ihn mit Ungeduld:

XXXII 14. Stava aspettando d' ora in ora il messo
Che le apportasse: Ecco Ruggier che viene.
Montava sopra un' alta torre spesso,
Ch' i folti boschi e le campagne amene
Scopria d' intorno, e parte de la via
Onde di Francia a Montalban si gìa.

15. Se di lontano o splendor d' arme vede
O cosa tal, ch' a cavallier simiglia,
Che sia il suo disïato Ruggier crede,
E rasserena i begli occhi e le ciglia;
Se disarmato o vïandante a piede,
Che sia messo di lui speranza piglia;
E se ben poi fallace la ritrova,
Pigliar non cessa una et un' altra nuova.

16. Credendolo incontrar, talora armossi,
Scese dal monte, e giù calò nel piano:
Nè lo trovando, si sperò che fossi
Per altra strada giunto a Montalbano;
E col disir con ch' avea i piedi mossi
Fuor del castel, ritornò dentro in vano:
Nè qua, nè là trovollo; e passò intanto
Il termine aspettato da lei tanto.

Welches Leben in diesen Oktaven! Wie trocken sind daneben die Verse Bojardos, die hier nachgeahmt oder vielmehr paraphrasiert sind.[1] (Es handelt sich dort um Angelica, die Ranaldo durch den Zauberer Malagise hat holen lassen, und seine Ankunft kaum erwarten kann:

Inn. I 9. 2. 3. Or quanto gli rincresce l' aspettare,
Sappialo dir colui che' l tempo aspetta;
Dico che aspetta promessa d' amore,
Perchè ogni altro aspettar è rosa e fiore.

3. Ella guardava verso la marina,
Verso la terra, per monte e per piano,
S' alcuna nave vede la meschina,
O scorge vela molto di lontano,

[1] Vorbild für beide war Boccaccio, bei dem solche Schilderungen, besondere in der „Fiammetta“, nicht selten sind.

Lei, compiacendo a se stessa, indovina
Che dentro v'è il signor di Montalbano;
Se vede in terra bestia ovver carretta
Sopra di quella il suo Ranaldo aspetta.)

Als ein gaskognischer Ritter aus dem Sarazenenlager kommt, läßt ihn Bradamante zu sich rufen:

Domandò di Ruggiero e in lui fermosse;
Nè fuor di questo segno più si mosse (XXXII 28).

Seinen Worten glaubt sie mehr als ihrem Traum und den Prophezeiungen Melissas, und die Eifersucht bricht mit aller Macht hervor. Sie geht bis zu einem schüchternen Selbstmordversuch.

Si pon la spada alla sinistra costa;
Ma si ravvede che tutta è armata (XXXII 44).

Endlich sucht sie Ruggiero im Lager auf. Aber mädchenhaft errötet die Kriegerin, als sie ihn herausfordern läßt (XXXV 76). Als sie endlich mit ihm kämpfen kann, tritt im letzten Augenblick die Liebe hervor; sie wendet die Lanze von ihm ab, und stürzt nun auf die Sarazenen los XXXVI 36—38.

Bei der Schilderung der fieberhaften Hast mit der sich Ruggiero der Waffen entledigt, als er mit der schönen Angelica in einem einsamen Gebüsch anlangt (X 114, 115), ist augenscheinlich die Wiedersehensszene zwischen Brandimarte und Fiordelisa (Inn. I 19. 57) nachgeahmt. Doch trotz aller erotischen Kleinmalerei[1], kann man bei Bojardo nicht von Humor sprechen, wohl aber bei Ariost, der zudem weniger weit geht. Ebenso verhält es sich mit der Beschreibung der Ungeduld, mit der Ruggiero Alcina erwartet VII 24, 25, 27.

Oft verbirgt sich in humoristischen Beobachtungen die Satire irgend eines Fehlers der Menschheit, oder einer Menschenklasse, besonders auch der Dummheit oder Feigheit der Volksmenge.

Solches findet man schon bei Bojardo z. B. I 9. 48. Als Sacripante, der König, auf Raub ausgeht, verkleidet er sich zur Wahrung seiner Königswürde. — Ein Frate hält Roland eine erbauliche Trostpredigt, anstatt ihn zu befreien etc.

Ariosto illustriert die Eitelkeit der Mütter bei der Verheiratung ihrer Töchter (ein häufiges Motiv im spätern Lustspiel und Drama) an Bradamantes Mutter Beatrice XLIV 36 f. XLVI 72.

---

[1] Auch hier ist Boccacio Vorbild, der solche Szenen ebenfalls in behaglicher Breite mit nicht immer witzigen Metaphern und Wortspielen schildert. Auch bei ihm fehlt in solchen Fällen der Humor (cf. z. B. Ninfale fies. Ed. Moutier. 3. T. XXXVI f.).



Als Ruggiero, es verachtend mit Zaubermitteln zu siegen, Atlantes Schild in einen Brunnen geworfen hat, versuchen eine Menge Ritter, die derartige Skrupel nicht haben, den Brunnen zu finden. XXII 93. 94.

Vor Atlantes Raubzügen nach schönen Mädchen, verbergen sich auch die „ch' aver si credano beltade“ IV 6.

Welche Wirkung Ariost mit einem solchen kurzen Vers zu erzielen weiß, zeigt uns auch (XXVII 107[4]). Als Doralice zwischen Rodomonte, ihrem Verehrer und Verlobten, der zu ihren Ehren stets turnierte, und dem Tartarenfürst Mandricardo, der sie geraubt und ihre Gunst genossen hatte, wählen muß, und zwar vor dem König Agramante, heißt es:

Et ella abbassò gli occhi vergognosi,
E disse che più il Tartaro avea caro.

Auf die Menge beziehen sich folgende Beispiele:

XVIII 121. La sciocca turba grida: dàlli, dàlli
E sta lontana, e le novelle aspetta.

Vergebens ruft Cimosco, man solle ihm sein Gewehr bringen:

IX 71. E con gran voce e con minaccie chiede
Che portati gli sian: ma poco è udito;
Che chi ha ritratto a salvamento il piede
Ne la città non è d' uscir più ardito.
Il Re Frison che fuggir gli altri vede,
D' esser salvo egli ancor piglia partito.

Ebenso flieht auch XII 81 alles vor Roland und jeder glaubt ihn hinter sich zu haben.

Manchmal steckt schon Humor in der minutiösen Schilderung:

Giocondo ist abgemagert:

XXVIII 27. Par che gli occhi si ascondan ne la testa;
Cresciuto il naso par nel viso scarno[1].

Als Giocondo und Astolfo Fiammettas Betrug erfahren, sind sie zunächst verblüfft:

XXVIII 71. Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso,
Che con la bocca aperta e gli occhi chiusi,
Potendo a pena il fiato aver del petto,
A dietro si lasciâr cader sul letto.

Ebenso genau wird geschildert, wie der Greco sich ins Bett hineinschleicht (XXVIII 62, 63), oder das Erwachen Olimpias, als sie Bireno im Bette verlassen hat (X 20, 21).

---

[1] cf. auch Rajna p. 448 n. 2.

Meisterhaft dargestellt ist die Verwirrung und Angst der vom Sturm überfallenen Ritter und Seeleute (XIX 44—51). Zwar waren hier die Vorbilder zahlreich, besonders auch in den Ritterepen.[1] Gedrängter und gemäßigter als Pulci (Morgante XX 33—38), anschaulicher als Bojardo (Inn. II 6. 29, 30; II 27. 43 f.; III 3, 58) schildert Ariost die Angst der Seeleute ausführlicher als die der Paladine (im Gegensatz zu Pulci); er konzentriert in wenigen Oktaven die humoristischen Motive, die er an verschiedenen Orten entlehnte (Verwirrung der Schiffsmannschaft, Feigheit einiger, die sich verkriechen, Gelübde an alle Heiligen, Angst der tapfersten Paladine). Dazu ist die Schilderung so sachlich genau, daß Rajna[2] glaubt, er habe sich bei Fachleuten über die verschiedenen Ausdrücke erkundigt.

Auch die Szene zwischen Brunello und Bradamante, als diese ihm auf Melissas Rat den Ring entwendet, müssen wir erwähnen:

III 76. Conosce ella Brunel come lo vede,
Di cui la forma avea sculpita in mente.
Onde ne viene, ove ne va gli chiede:
Quel le risponde, e d' ogni cosa mente.
La Donna, già provvista, non gli cede
In dir menzogne, e simula ugualmente
E patria e stirpe e setta e nome e sesso;
E gli volta alle man pur gli occhi spesso.

77. Gli va gli occhi alle man spesso voltando,
In dubbio sempre esser da lui rubata:
Nè lo lascia venir troppo accostando
Di sua condizïon ben informata.

Und noch einmal wird das wiederholt im folgenden Gesang:

IV 3. Simula anch' ella; e così far conviene
Con esso lui di finzïoni padre:
E come io dissi, spesso ella gli tiene
Gli occhi alle man ch' eran rapaci e ladre.

Diese dreimalige Wiederholung ist durchaus berechnet, um recht eindringlich zu zeigen, was Bradamante immer und immer wieder tun mußte.

Wie solche Detailschilderung besonders humoristisch wirksam ist, wenn es sich um Wunderbares handelt, hatten wir Gelegenheit zu beobachten bei der Analyse von Astolfs Reise und Rolands Heilung.

Bekannt sind die Verse in XLII 14, wo der schon mehr groteske Realismus durch ein Reimspiel hervorgehoben wird.

Nè men ti raccomando la mia Fiordi . . .
Ma dir non pote ligi, e qui finio.[3]

---

[1] Für die Naturbeschreibung kommen außerdem Ovid und Virgil in Betracht.
[2] Op. cit., p. 292.
[3] Sonst Worttrennung im Reim im „Fur." nur XLI 32, XLIII 105, also in der Nähe unseres Beispieles. Häufig ist sie in den Komödien, wo sie durch die Erfordernisse der Sdruccioli hervorgerufen wird.

Psychologische Beobachtung und mit dieser oft auch Humor steckt in manchen Gesprächen und besonders auch in den Selbstgesprächen und den Gedanken der Personen:

XLIV 46. Bradamante will lieber dem Bruder und Roland gehorchen, als den Eltern, die gegen die Heirat mit Ruggiero sind.

XXIII 65, 66 drückt die Verlegenheit Zerbinos aus, als er Roland mit seiner Geliebten antrifft und sie von seinem Retter nicht glaubt zurückfordern zu dürfen.

I 50, 51. Angelica entscheidet sich, ihre Heimreise unter dem Schutze Sacripantes zu vollenden.

XLIII 65, 66. Rinaldo bereut es einen Augenblick, nicht die Probe gemacht zu haben, ob ihm seine Gattin treu sei.

Einige Male werden die Gedanken von Gegnern im Kampfe einander gegenübergestellt, z. B. die Marfisas (XIX 99) und des schwarzen Ritters (100) oder Rinaldos (XXXI 23) und des fremden Ritters (25). (Etwas verwandtes findet man bei Bojardo in der Reue Rolands II 7. 52 und der Rinaldos II 8. 48, 49 über ihren Streit, oder in den Gebeten Rinaldos I 21, 32, 33 und Grifones 34.)

Der Humor entspringt aus dem Gegensatz der Standpunkte im schon erwähnten Monolog Sacripantes I 57, 58 über Rolands Enthaltsamkeit, der von der andern Seite beleuchtet wird in der Klage Rolands VIII 77. Ähnlich ist der Gegensatz zwischen Rodomonte und Mandricardo in ihrem Verhältnis zu Doralice (XXVII 105, 106).

Mit der Ritterlichkeit der Paladine kontrastiert die Sinnesart einiger Sarazenen, z. B. Gradassos, der, als er Bajardo ohne Kampf nehmen kann, sagt:

XXXIII 94. Abbial chi aver lo vuol con lite e guerra,
Io d' averlo con pace più desio.

Humor ist endlich auch enthalten im bewußten Leihen menschlicher Gefühle an nichtmenschliche Wesen.

Im Heldengedicht gibt es ein Pferd, dem die Tradition einen fast menschlichen Verstand zuschrieb, das Roß Rinaldos: Bajardo [1]. Im „Inn.“ vollbringt es Wundertaten. Es tötet z. B., als Karl der Große es in der Schlacht reitet, alle Feinde selbst, worüber der Alte freudig lacht. Ein einziges Mal wird Bajardos Verstand gezeigt: Roland findet dieses Pferd herrenlos, er kennt es aber nicht sogleich;

I 19. 19. Ma lui che Orlando conobbe di saldo,
Gli venne incontra e comincia a nitrire:

[1] cf. Rajna op. cit, p. 116.



Deh, dimmi, buon destrier, ov' è Ranaldo?
Ov' ène il tuo signor? Non mi mentire.
Così diceva Orlando, ma il ronzone
Non potea dar risposta al suo sermone.

20. Non avea quel destrier parlar umano,
Benchè fosse per arte fabbricato.

Im „Fur." vollbringt Bajardo zwar geringere Kriegstaten; aber seine Intelligenz ist noch erstaunlicher; daß er Angelica erkennt und ihr gehorcht (I 75), daß er nicht gegen seinen Herrn kämpfen will (II 7), ist nicht das Merkwürdigste — ähnliches läßt sich auch im „Inn." finden — aber er weiß sogar, daß Rinaldo Angelica liebt und will ihn zu ihr führen; daher läßt er sich von ihm nicht fangen.

II 20. Fece il destrier, ch' avea intelletto umano,
Non per vizio, seguirsi tante miglia,
Ma per guidar, dove la donna giva,
Il suo signor, da chi bramar l' udiva.

22. Bramoso di ritrarlo ove fosse ella,
Per la gran selva inanzi se gli messe;
Nè lo volea lasciar montare in sella,
Perchè ad altro camin non lo volgesse,
Per lui trovò Rinaldo la Donzella
Una e due volte ....

Ja, es kommt noch besser; Bajardo versteht auch, was man sagt: der Eremit schickte einen Teufel in Form eines Boten, der den Kämpfenden (Rinaldo und Sacripante) mitteilt, daß Roland Angelica mit sich nach Paris führt.

23. Ora al demonio che mostrò a Rinaldo
De la Donzella li falsi vestigi
Credette Baiardo anco e stette saldo
E mansueto ai soliti servigi.

Oft wird von Pferden wie von Menschen gesprochen, aber diese Antropomorphisierung liegt nur im Ausdruck: z. B. heißt es von einem Pferd, dessen Besitzer (den schweren König von Oran) Rinaldo tötet:

XVI 48. Il destrier che portar si credea, mentre
Durasse il lungo dì, sì grava salma,
Riferì in mente sua grazie a Rinaldo,
Ch' a quello incontro gli schivò un gran caldo.

Roland, der im Wahnsinn Angelicas Stute, die halb tot ist, die Halfter um das rechte Bein gebunden hat und sie so schleppt,

XXIX 71. .... la conforta
Che lo potrà seguir con maggior agio.

b) Humor im Verhältnis des Autors zum Werke.

Wir haben in den bisherigen Beispielen erst einen Teil des Humors unseres Gedichtes betrachtet: der Dichter läßt an unsern Augen Begebenheiten vorüberziehen, die er humorvoll beobachtet und wir mit ihm. Er kann aber weiter gehen, und diese Beobachtung nicht nur gegenüber den Begebenheiten selbst anwenden, sondern sie auch auf seine Schilderung derselben, auf sein Kunstwerk, und dessen Entstehen ausdehnen. Dadurch läßt er uns seine Erhabenheit über sein Werk, seine Freiheit dem Stoffe gegenüber fühlen. Dieses Verhalten des Dichters zu seiner Schöpfung, die am Anfang unseres Jahrhunderts vielbesprochene „romantische Ironie“ kann sich auf verschiedene Weise äußern. Bald führt der Autor die Personen seiner Dichtung, wie er will und läßt den Leser merken, daß er es auch anders tun könnte; bald kritisiert er sein eigenes Werk, weist auf Unwahrscheinlichkeiten hin, auf die Zwecklosigkeit gewissser Kapitel, begegnet einer allfälligen Kritik des Lesers; bald gewährt er diesem einen Blick in seine Dichterwerkstätte, nennt und beurteilt seine Quellen, beklagt sich über ihre Mangelhaftigkeit, weist auf die Schwierigkeiten seiner Arheit hin. Dadurch erinnert er uns immer wieder daran, daß die Ereignisse, die er uns erzählt, und denen wir mit Interesse folgen, nicht wirklich, sondern nur Erzeugnisse seiner freien Phantasie sind: Er zerstört unsere Illusion. Diese „*Ironie des aus dem Stücke Fallens*“ (wie sie Brentano nannte [1]), die bei den englischen Humoristen und bei den deutschen Romantikern eine so große Rolle spielt, auch schon im Don Quijote vorkommt, wird zuerst glücklich verwendet bei den italienischen Hofdichtern, die das Volksepos bearbeiten. Sie blüht besonders auf bei Bojardo, in dieser aus der „Vermählung der alten Heldenstoffe mit den modernen halb antiken, halb chevaleresken Ideen“ entstandenen „jungen, eigentlichen Romantik“. [2]

---

[1] cf. über diese Ironie in Brentanos „Godwi“ und ihre Vorbilder: Alfred Kerr „*Godwi*“, Berl 98, p. 66 ff.

[2] wie *L. Fränkel* diese Literaturströmung sehr treffend bezeichnet (Einleitung zu der Cottaschen Ausgabe der Innamoratoübersetzung von Gries, 1894).

Doch wie zu der grotesken Komik, die Rabelais' Satire später zu überreicher Entfaltung bringen sollte, die Keime schon im Stoffe der Ritterromane verborgen lagen, so fanden auch Pulci und Bojardo bei ihren naiven Vorgängern Ansätze zur Illusionstörung und förderten durch Karikatur dieser meist ernstgemeinten Formeln und Erzählungsmanieren deren humoristischen Gehalt zu Tage, Ariost konnte sie zuerst mit dem Bewußtsein ihrer selbständigen (von der Parodie unabhängigen) Wirkung anwenden. Es mag daher gerechtfertigt sein, deren Entwicklung kurz zu skizzieren, ehe wir ihre Bedeutung als humoristische Elemente des „Fur." untersuchen.

Es ist ja selbstverständlich, daß in einer Erzählung, bei der die Abenteuer verschiedener Personen ineinander greifen, der Autor sich bald der einen, bald der andern zuwenden muß, um sie bis zum Punkte zu führen, wo mehrere zusammentreffen. Gewöhnlich beschäftigt sich der Bänkelsänger zuerst mit der einen und läßt sie dann warten, bis er auch die andern soweit gebracht hat. Es konnte vorkommen, daß die Situation bei der Unterbrechung spannend war; gewöhnlich vermied er es; ja er trug dem Geschmack der naiven Zuhörerschaft (die den Romanlesern glich, die zuerst den Schluß lesen) sogar soweit Rechnung, daß er ihr die Lösung eines Abenteuers. von dem er sich wegwenden mußte, zum voraus soweit als möglich andeutete. Die bei solchen Unterbrechungen gebrauchten Formeln [1] klingen zwar oft, als ob der Erzähler frei mit seinen Figuren schaltete, hatten aber für den Zuhörer oder Leser, der an die Geschichte glaubte, keine illusionstörende Wirkung.

Als die Epenstoffe in der Toskana in Oktaven umgegossen und auf den öffentlichen Plätzen vorgetragen wurden, brachte die Einteilung in Gesänge neue Ansätze zu Illusionstörung. Am Anfang und am Ende des Canto trat die Person des Sängers hervor, [2] gewöhnlich in Bitten an die Heiligen oder an Gott,

[1] Sie lauteten etwa: „Jetzt will ich den verlassen und mich jenem zuwenden," und sind natürlich eher im Abenteuerroman des bretonischen Zyklus als in den Karlsepen gebräuchlich.

[2] Ähnlich wie schon in der afr. Chanson de geste (Gautier, Les Epopées françaises II, p. 237 ff.. 2 éd., Par. 1892), aber dort nur am Anfang und am Schluß, da ein ganzes, abgeschlossenes Werk auf einmal vorgetragen wurde, das nur äußerlich mit dem vorhergehenden und mit dem folgenden verknüpft war.

(er bat für sich oder für seine Hörer um Segen oder bisweilen auch um die Kraft, seine Geschichte fortzuführen) oder auch in der Begrüßung seiner Hörer beim Beginn und in Versprechen und Einladung für den nächsten Vortrag beim Abschied. Die Illusion störten solche Formeln erst, als sie nicht mehr durch eine tatsächliche Trennung (bei der ja die Hörer sowieso in die Wirklichkeit zurückversetzt wurden) oder Wiedervereinigung von Sänger und Publikum motiviert waren.

Ferner lag es nun nahe am Schluß der Gesänge als Lockmittel für die Zuhörer eine Spannung eintreten zu lassen (wie bei unserm Feuilleton). Doch tat das der Bänkelsänger seltener, als man glauben könnte. Er zog es vor, die Episode zu erledigen und den Hörer mit vielen Versprechungen für den nächsten Gesang zu entlassen.

Da das Erzählte desto mehr Erfolg hatte, je weniger an dessen Wahrhaftigkeit gezweifelt werden konnte, so unterließ es der Bänkelsänger nicht, sich wo immer möglich, auf Quellen zu berufen, unter denen die Chronik des Augenzeugen Turpino die gewichtigste war; und bei besonders unglaublichen Taten wußte er wohl auch dem Zweifel der Hörer vorzubeugen durch die Beteuerung, daß er die Wahrheit berichte, oder durch eine Erklärung, die die Möglichkeit des Ereignisses dartat. Auch sonst waren erklärende Digressionen bisweilen nötig, da die Helden in fremde Länder kamen und seltsame Dinge sahen; auch das störte die Illusion des Hörers nicht; er ertrug es sogar geduldig, wenn der Sänger seine geographische oder geschichtliche Weisheit in langen Aufzählungen auskramte, oder anfing, über seine Geschichte zu moralisieren.

Sobald aber Dichter und Publikum nicht mehr an die Geschichten glaubten, und die Zuhörer sich bewußt waren, daß sie es mit einer Schöpfung der Phantasie zu tun hatten, mußte sie jede Unterbrechung im Flusse der Erzählung, jedes Hervortreten der Person des Dichters, wieder an diese Tatsache erinnern, also die Illusion zerstören, die hervorgerufene Spannung auflösen: humoristisch wirken.

Darauf beruhte der eigenartige Reiz, den P u l c i s Umdichtung eines Cantare von Roland und Morgante für den fein-

gebildeten Kreis des Medicäerhofes hatte. Den witzigen Florentiner lockte zwar beim Cantare weniger die Anordnung als der Gegensatz zwischen Sprache und Inhalt zur Parodie; er übertrieb einige Eigentümlichkeiten des populären Stils und erzielte dadurch eine oft sehr groteske Wirkung.

Z. B. Wiederholungen als Ausdruck des Affekts Morg. XVI 47, 49 bis 51; XIX 20—23. Wiederholung desselben Reims XV 27, Klangwitze XXIII 47. Die beim Bänkelsänger so häufigen Füllwörter weiß er oft zu burlesker Wirkung zu verwenden, wie schon im dritten Verse das „al parer mio“, das ein naiver Hörer kaum beobachtet hätte, und das für den skeptischen Leser die Stimmung der ganzen Oktave verändert. Das Mischen des Heiligen mit dem Profanen, das beim Canterino ohne Arg unbewußt auftrat, wird durch Absichtlichkeit burlesk:

V 4. Lasciàn costor nel nome di Maria
E Ulivier così morire amando,
E ritorniamo ove io lasciai Orlando.

Gott hilft ihm zwar überall seine Geschichte führen, manchmal hat er ihn aber besonders nötig:

XXV 1. Ma ora in parte tanto oscura vegno,
Che convien che qui mostri il tuo splendore
Il modo a colorir nostro disegno:
Per tanto i tuoi cristiani ti raccomando,
Ma sopra tutto il tuo campione Orlando.

und 332: Astarotte führt Rinaldo nach Roncisvalle, wo die Schlacht vorbereitet wird:

Or lasciàn questi così raggionando:
Cristo ci scampi, se si può, Orlando.

Das konnte Christus bekanntlich nicht mehr. Der Autor hält sich auch nicht lange beim toten Roland auf.

XXVII 161. Dunque Terigi da lor s' è partito,
E lascia il suo Signore Orlando morto.
Or ritorniàn, *ch' io non paia smarrito*,
A Carlo ....

Die Schlußformeln streifen oft ans Burleske; der letzte Reim bestimmt den Heiligen, der angerufen, oder die Formel, in der der Segen erbeten wird. Da heißt es z. B. nicht gerade sehr würdevoll:

XII. Come nell' altro cantar vi fia detto.
L' Angiol di Dio vi tenga pel ciuffetto.

Einmal bringt der Cantoschluß mit wunderlichem Anachronismus die Hörer in Zusammenhang mit einer Persönlichkeit des Gedichtes:

XXII Nell' altro vi dirò quel che arà fatto.
Cristo vi scampi da quel Fuligatto!

Auch die naiven Digressionen im Bänkelsängerstil mußten das Lächeln seiner Hörer hervorrufen.

XXVI 36. Un filosofo antico detto Tale,
La prima cosa ringraziava Iddio
Che fatto l' aveva uom non animale.

Einmal finden wir eine literarische, witzige Digression: Ranaldo sagt, von Astarottes Höflichkeit gerührt,

XXV 283. O sommo amore, o nuova cortesia!
wozu Pulci bemerkt: (Vedi che forse ognun si crede ancora
Che questo verso del Petrarca sia,
Ed è già tanto e' lo disse Rinaldo;
Ma chi non ruba, è chiamato rubaldo.)[1]

Außer dem Stil (wo er in grotesken Witzen unerschöpflich ist, besonders bei ernsten Situationen) hat Pulci nur die Kritik der Quellen weiter entwickelt. Das Zitieren Turpinos oder anderer Chronisten verwendet er bewußt als illusionstörendes Mittel, z. B. bei starken Übertreibungen (daneben immer noch wie der Bänkelsänger ohne bestimmten Zweck).

Einmal sagt er sogar:

E Ricciardetto facea cose ancora,
Che l' aütor, che le vide, nol crede. XXVII 75.

Ironisch wirkt auch seine fingierte peinliche Gewissenhaftigkeit. Er sieht mit dem Hörer die Handlung sich entwickeln und äußert Zweifel an seinem Chronisten, der ein gutes Ende versprach (XXVII 1, 2). Mitten in der Erzählung erfährt er von neuen Chronisten, die er gewissenhaft berücksichtigt (XXV 115, 116). Er legt seine Quellen dar und polemisiert gegen die, welche nicht an seine Gewährsmänner glauben (Morg XXVII 78 f.), obschon er selbst nicht alles annimmt, ohne bisweilen dran zu zweifeln (z. B. III 12). Es sei ihm daran gelegen, nur Wahres zu erzählen, weil lügnerische Schriftsteller bald vergessen werden (XXVII 174. 175).

Im großen und ganzen läßt Pulci nur das unfreiwillig Komische des Bänkelsängerepos durch Übertreibung stärker hervortreten,[2] bleibt gewöhnlich ziemlich nahe beim Modell. Bojardo

---

[1] Ein wunderlicher, durchaus illusionstörender Anachronismus ist es, wenn II 28, Morgante sagt: „Questo palagio Orlando fia incantato, *Come far si soleva anticamente.*"

[2] Es finden sich schon deutliche Ansätze zur freien Verwendung der so gewonnenen humoristischen Mittel, so die Digression in der von Pulci wahrscheinlich selbsterfundenen Marguttecpisode XIX 153, 154. Allein von einer Illusionstörung im modernen Sinne kann man bei Pulci kaum sprechen, da der ausgelassene, groteske Stil eine Illusion kaum aufkommen läßt.

ist schon viel freier: wie er seinen Stoff bald da, bald dort entlehnt hat, so ahmt er auch in der Form verschiedene Bänkelsängermanieren nach und schaltet damit nach seinem Belieben. Die religiösen Einleitungen und Schlüsse läßt er fast immer weg, und beginnt mit einer kurzen Einladung oder einem Versprechen. Aber statt wie der Sänger auf dem Platze, die Spannung gegen das Ende des Gesanges hin sinken zu lassen, hört er mehrmals an spannenden Punkten[1] auf; ja noch mehr: wenn ein Abenteuer vollendet wäre, schiebt er noch rasch vor dem Schluß ein neues Motiv ein.[2] Aber nicht nur am Ende sondern auch im Innern des Gesanges, beim Übergehen von einer Handlung zu einer andern, bricht er gern an spannenden Punkten ab, oder schiebt ein neues interessantes Motiv ein.[3] Dieser Kniff, der sich bei seinem Nachfolger zu einer witzigen Neckerei des Lesers gestalten sollte, hat bei Bojardo noch nicht immer illusionstörende Wirkung, nicht immer bekundet sich darin das freie Spiel der Laune. Gewöhnlich ist die Unterbrechung, oft sogar auch der spannende Einschub durch den Gang der Handlung notwendig gemacht, und auch der Leser oder Hörer wird dessen bald gewahr.

Zu humoristischer Wirkung hat sich dagegen die M o t i v i e r u n g d e r U n t e r b r e c h u n g, sei es am Schluß der Gesänge, sei es vor dem Handlungswechsel ausgebildet. Schon in den volkstümlichen Cantari finden sich (außer den religiösen Formeln) Bemerkungen, die die Person des Sängers hervortreten lassen: Einladung und Versprechen an die Hörer, Müdigkeit oder Durst des Sängers, Bemerkungen über die Zeit etc. Einiges davon übernimmt auch Bojardo; am glücklichsten entwickelt er aber die humoristische Motivierung aus den Ereignissen selbst.

Am Schluß der Gesänge sind Versprechen am häufigsten, oft mit einer Einladung an die Hörer verbunden (I c. 22, 26, 27; II 1, 6, 7, 12, 23, 30 etc.). Selten noch religiöse Formeln (I c. 19, 29; II c. 3, 8) oder gar nichts (I c. 3, 4, 17), häufiger kurze stereotype Wendungen wie „il canto è quì finito (I 18, 28; II 12, 15, 21 etc.)

---

[1] Inn. I c. 1, 2, 5, 8, 13, 28; II 12.

[2] Inn. I 6; II 9, 25; III 7.

[3] Inn. I 9. 36; I 19. 49; III 3. 21.

Origineller ist die Begründung der Unterbrechung aus den erzählten Ereignissen:

c. II 14. Ora il conto al presente è finito
Ed è giunto Ranaldo tanto tardo,
Che non può far battaglia questo giorno.
Doman la conterò, fate ritorno.

oder I 5. Ma in questo canto più non dico avante
Chè quell' assalto è tanto faticoso,
Che, avendo a dirlo anch' io chiedo riposo.

Noch drolliger ist folgender Schluß:

II 24. Ma già finito nel presente è il canto,
Che non me n' era accorto ragionando:
Segue l' assalto di spavento pieno
Qual fu tra 'l Conte e 'l figlio di Ulieno.

Er tut, als befürchte er, die Hörer zu ermüden:

II 4. Perchè si dice, che ogni bel cantare
Sempre rincresce quando troppo dura,
Ed io diletto a tutti vi vo' dare,
Tanto che basta, e non fuor di misura;

ähnlich c. I 6, II 10, III 3.

Daher macht er einen Gesang (I 11) kürzer (53 Okt.), weil der folgende lang (90 Okt.) sein werde, und entschuldigt sich am Schlusse des langen noch einmal über dessen Länge.

I 12. 90 Ma a chi dispiace la sua quantitate
Lasci una parte e legga la metate.

Besonders beim Übergang von einer Handlung zur andern gelingt es ihm einige Male, in der Motivierung den Schein einer frei schaltenden Phantasie zu erwecken:

Signori io so che vi maravigliati
Che' l re Gradasso non sia giunto ancora
In tanto tempo; ma vuo' che sappiati
Più di tre giorni non farà dimora.
Ma non vuo' ragionar di lui per ora...

Oder: Di Mandricardo raccontar vi voglio,
Qual con Gradasso in Francia *menerò*;
Ma prima che sian giunti, assai che fare
Aranno entrambi e per terra e per mare. III 3. 22.

Wie in der Gestaltung des Stoffes, bewahrt er seine Freiheit auch dem Leser gegenüber: Er verläßt Agramante, als dieser über den vermeintlichen Tod Rodamontes weint, mit den Worten:

II 22. 35. Ma io il vo' piangendo abbandonar alquanto
Per tornar a quei dui che, fronte a fronte,
D' ardire e di fortezza si dan vanto:
Forse stimati, ch' io parli del Conte
Qual con Ranaldo a guerra era venuto,
Ma io dico Rodamonte e Ferraguto.

Auch in Versprechen über Kommendes äußert sich seine Dichterfreiheit. So sagt er bei der Aufzählung der Heidenfürsten:

II 30. 6. Di quindici, che io conto, vi prometto,
Sta sera non andran ben cinque a letto.

Eigentliche Illusionstörung ist es, wenn Sobrino, sich zum Kampfe mit Roland rüstend, sagt:

II 29. 63. Or proverò s' egli è così valente,
Come di lui si dice in ogni canto.

oder der Autor zu den Hörern, als Roland im Gewitter Morgana verfolgt:

II 8. 63. Lasciate Orlando in quel tempo malvagio
Ne v' impacciate di sua mala sorte
Voi che ascoltando qua sedete ad agio ....

Daß vieles von dem Erwähnten Nachahmung oder Parodie des volkstümlichen Epenstils ist, läßt sich nicht leugnen, doch glaube ich nicht, daß nur diese beabsichtigt war. Bojardo wußte eben die hergebrachten Formeln zu selbständiger humoristischer Wirkung zu verwenden, und diese Wirkung ist geblieben, während die Parodie bald nicht mehr als solche empfunden wurde. Es bleibt daneben aber noch gar viel Bänkelsängerisches im „Inn.“, das nicht durch feine Ironie geklärt ist.

So die vielen Versprechen und das Voraussagen künftiger Episoden, die Anspielungen auf Zukünftiges, das der Leser noch gar nicht kennt,[1] die Aufrufe an die Hörer, aufzupassen, wenn etwas sonderbares vorkommt z. B. „State per Dio, Signori, attenti un poco, Chè or daddovero si comincia il gioco (II 30. 11). Formeln wie: „Or s' incomincia la crudel battaglia“ (I 15. 6); oder auch das häufige (oft notwendige) Erinnern an schon Erzähltes mit Formeln wie „come avete odito“, „se vi ricordati“ etc., sogar das ganz naive Verfahren, durch eine Person nocheinmal er-

[1] Solches ist gerechtfertigt, wenn man beim Publikum, an das man sich wendet, den Stoff, den man behandelt, als bekannt voraussetzen darf. Man findet derartiges häufig in der volkstümlichen Epik, so im Nibelungenlied und auch bei Homer. Bojardo gebraucht diese Freiheit aber auch, wo es sich um den von ihm erfundenen Stoff handelt.

zählen zu lassen, was uns schon vorgeführt wurde (Angelica II 18. 10, 11). Zwar auch dieses Erinnern weiß Bojardo mit einigem Humor zu würzen, z. B. III 5. 48. Er hat an die Tötung Bardulastos durch Ruggiero (II 17. 35) erinnert:

Se vi ricorda, e' fu quando il torniero
Si fece sotto al monte di Carena;
Scordato a voi debb' esser di leggiero,
Chè io che lo scrissi lo rammento a pena.

Erst Ariost vollendete die Verfeinerung dieser illusionstörenden Mittel.

Nur etwa ein Viertel aller Gesänge des „Fur." schließen nicht bei einem spannenden Punkt ab und häufiger noch als bei Bojardo ist bei ihm der Einschub eines neuen Motivs vor dem Schluß des Gesanges oder vor der Unterbrechung der Handlung. In den ersten Gesängen sind solche Unterbrechungen häufig, und wirklich zum Teil willkürlich; der Autor bricht den Faden ab, um einen andern nur während weniger Oktaven weiter zu spinnen, und dann wieder zu wechseln.

Dieses Wechseln erklärt er anfangs oft entweder als eine Laune seiner Phantasie:

XIV 65. Or l' alta fantasia, ch' un sentier solo
Non vuol ch' i' segua ognor, quindi mi guida,
E mi ritorna ove....

oder aus künstlerisch-ästhetischen Gründen:

VIII 29. Signor, far mi convien come fa il buono
Sonator sopra il suo instrumento arguto,
Che spesso muta corda, e varia suono,
Ricercando ora il grave, ora l' acuto.

Ähnlich XIII 80, 81; weniger ausgeführt III 3; VIII 21.

Das erste Mal erklärt er das Wechseln, wie es wirklich ist, als bedingt durch das Fortspinnen mehrerer Fäden (II 30[1]).

Später wird das Abbrechen des Fadens mit geschicktem künstlerischen Blick berechnet, und geschieht seltener; aber besser noch als am Anfang wird der Schein des freien Schaltens der Phantasie gewahrt,[2] besser auch als bei Bojardo.

[1] Ein ähnliches Bild gebraucht Pulci Morg. XXIV 179.

[2] So sehr, daß es einen genauen Forscher wie Rajna zu der, den Tatsachen nicht genau entsprechenden Behauptung führt, solche Unterbrechung komme nur im zweiten Teil des Gedichtes vor. Op. cit. p. 145.



Entweder verläßt er — wie schon Bojardo — seine Personen plötzlich in großer Gefahr (Rinaldo im Seesturm II 30, Ruggiero hoch in der Luft auf dem unlenkbaren Hippogryph IV 50) oder an einem interessanten Punkt (dem von dem Pöbel so schwer beleidigten Grifone werden die Ketten abgenommen; wir fragen uns eben, wie er sich rächen werde. Ende von c. XVII) oder vor einer bedeutungsvollen Entscheidung (XLII 104: Wird Rinaldo mit dem Zauberpokal seiner Gattin Treue erproben oder nicht, und wenn er es tut, mit welchem Erfolg? Dazu hält uns der Autor am Anfang des folgenden Gesanges, von dem wir die Lösung mit Ungeduld erwarten, noch durch 5 Oktaven allgemeiner Betrachtungen und durch 3 mit Überlegungen Rinaldos hin.[1] Am Schlusse des X. Gesanges läßt er uns erwarten, was nicht eintreffen wird, oder wenn wir an die Zauberkraft des Ringes denken, sind wir gespannt, ob Angelica diese benutzen werde oder nicht.)

Am deutlichsten ist dieses Spiel mit dem Hörer in XXII 1 4, wo der Autor in drei Einleitungsoktaven um Verzeihung bittet, daß er von den Frauen Böses gesagt habe und von Gabrina erzählen müsse, und dann deren Geschichte doch nur noch wenige Linien widmet; und ebenso XXXII 1–3, wo er sich entschuldigt, Bradamante so lange vergessen zu haben.

1. Sovviemmi che cantare io vi dovea
(Già lo promisi, e poi m' uscì di mente)
D' una sospizïon che fatto avea
La bella donna di Ruggier dolente....

2. Dovea cantarne, et altro incominciai,
Perchè Rinaldo in mezzo sopravenne;
E poi Guidon mi diè che fare assai,
Che tra camino a bada un pezzo il tenne.
D' una cosa in un' altra in modo entrai
Che mal di Bradamante mi sovvenne.
Sovvienmene ora, e vo' narrarne inanti
Che di Rinaldo e di Gradasso io canti.

Aber sogleich verläßt er sie noch einmal mit den Worten:

3. Ma bisogna anco, prima ch' io ne parli,
Che d' Agramante io vi ragioni un poco...

An anderer Stelle unterbricht er eine Episode, um uns zur Hochzeit Olimpias einzuladen.

IX 93. Prima che più io ne parli, io vo' in Olanda
Tornare, e voi meco a tornare invito;
Che, come a me, so spiaccerebbe a voi,
Se quelle nozze fosson senza noi.

[1] Solche retardierende Zwischenbemerkungen auch bei Bojardo II 13. 1—3 oder II 16. 23—33; wir sind während der Beschreibung des Turniers gespannt auf Brunellos Plan.

Dann heißt es über die Hochzeit nur:

94. Le nozze belle e sontuose fanno;

Und sofort eilt er weiter.

Ma non sì sontuose nè sì belle,
Come in Selandia dicon che faranno.
Pur non disegno che vegnate a quelle;
Perchè nuovi accidenti a nascer hanno
Per disturbarle,

und nachdem er so unsere Neugierde geweckt hat, schließt er mit den Worten

de' quai le novelle
All' altro canto vi farò sentire,
S' all' altro canto mi verrete ad udire.

So zeigt Ariost schon in der Anordnung in weit höherem Maße als Bojardo, daß er seine Personen und den Leser nach seiner Dichterlaune führt. Aber, wie bei seinem Vorgänger, sind die Motivierungen der Unterbrechung aus den Ereignissen selbst noch humoristischer:

Er beruhigt uns über das Schicksal der Person, die er verläßt, z. B. Astolfos (XX 98), der sich immer mit dem Horn helfen kann.

Die Person ruft ihm, wenn er sie vergißt:

XV 9. Di questo altrove io vo' rendervi conto,
Ch' ad un gran Duca è forza ch' io riguardi,
Il qual mi grida, e di lontano accenna,
E priega ch' io nol lasci ne la penna.

10. Gli è tempo ch' io ritorni ove lasciai
L' avventuroso Astolfo ....

Die Zeit drängt auch XXXVIII 23 und besonders

XLI 46. Ma mi parria, Signor, far troppo fallo,
Se, per voler di costor dir, lasciassi
Tanto Ruggier nel mar che v' affogassi.

(Ruggier hatte er verlassen, als er sich schwimmend vom Schiffbruch rettete.)

Der Dichter tritt hervor und unterbricht, was er gerade erzählt: aus Bedürfnis nach Abwechslung, da er nicht immer von Schlachten reden wolle (XVII 17); weil er gerührt ist, als Angelica dem Meerungeheuer geopfert werden soll:

VIII 66. Chi narrerà l' angoscie, i pianti, i gridi...
Io nol dirò: che sì il dolor mi muove,
Che mi sforza voltar le rime altrove,

67. E trovar versi non tanto lugubri,
Fin che 'l mio spirto stanco rïabbia.

weil er es nicht so lange in der Höhe aushält:

XXXV 31. Resti con lo scrittor de l' Evangelo
Astolfo ormai ch' io voglio fare un salto,
Quanto sia in terra a venir fin dal cielo;
Ch' io non posso più star su l' ali in alto.
Torno alla donna ....

Am Cantoschluß sind im „Fur." alle Spuren des Bänkelsängerstils verschwunden. Ariost bricht zwar gewöhnlich auch mit kurzen Worten, Versprechen oder Einladung für den nächsten Gesang, ab. Aber im Gegensatz zu Bojardo, der sich mit stereotypen Wendungen wie „il canto è qui finito" (im „Fur." nur c. XXXVII) begnügt, weiß er sich sehr gewandt jedesmal etwas anders auszudrücken, wie es gerade zum zuletzt Erzählten paßt.

Wo er nicht so kurz schließt, entschuldigt er sich wegen Müdigkeit XXV, XLII oder Heiserkeit XIV, XXIX (bildlich), oder drückt die Befürchtung aus, das Weiterfahren könnte die Hörer ermüden oder langweilen X, XXIII, XXIX, XXXIX. Einmal verbindet er diese Befürchtung humoristisch mit den erzählten Ereignissen: Rodomonte hat einen alten Einsiedler, der ihm gegen seinen Willen allerlei vorpredigen wollte, mit Wut ergriffen, worauf der Autor sagt:

XXVIII 102. Ma le mie parole parervi troppe
Potriano omai, se più se ne dicesse:
Sì che finirò il Canto; e mi fia specchio
Quel che per troppo dire accade al vecchio.

Einmal fällt Ariost aus der Rolle des Sängers mit den Worten:

XXXIII 128. Ma prima che più inanzi io lo conduca, (Astolfo)
Per non mi dipartir dal mio costume,
Poi che da tutti i lati ho pieno il foglio,
Finire il Canto, e riposar mi voglio.

Die Eingänge der Gesänge, die bei Bojardo die größte Mannigfaltigkeit aufwiesen, meist lyrischer Natur,[1] höchst selten humoristisch waren, sind bei Ariost immer reflektierend, eine allgemeine Lebensweisheit ausdrückend, „luoghi comuni assai ben versificati" (F. de Sanctis). Sie stehen in Beziehung zum

[1] Wie Rajna (op. cit. p. 103) hübsch sagt: „Ama di far precedere la melodia di qualche battuta di preludio".

Inhalt des vorhergehenden oder folgenden Gesanges. In dieser Beschränkung bekundet sich Ariostos Klassizismus. Aber gewöhnlich weiß er seine moralisierenden Betrachtungen durch feine Ironie und Satire anziehend zu gestalten.

Ausrufe und Zwischenbemerkungen über das Erzählte, sind schon beim Canterino häufig. Auch Bojardo fällt oft aus der Objektivität des Erzählers.

Er nimmt für die Christen offen Partei und beschimpft ihre Feinde. Gewisse Ausrufsformeln über das kommende Unglück sind stereotyp (II 22. 4; II 23. 17; III 6. 15 etc.).

Hier kann man kaum von Humor sprechen; schon eher, wenn der Dichter für seine Gestalten eine so lebhafte Teilnahme zeigt, wie II 7. 35: Als er von der Stelle spricht, wo Rinaldo und seine Gefährten in den Fluß gestürzt wurden, bemerkt er

Che ancor mi fa pietade a ricordare;

oder zu der langen Fußreise des als Pilger verkleideten Sacripante:

Che pur pensando al gran cammin son lasso.

Bei der langen Aufzählung der Heidenfürsten sagt er, als er bald am Schluß ist:

Tre ve ne sono ancor, io vel confesso.

Am Eingang des 23. Gesanges im II. Teil bekennt er sogar, daß er das Erzählte selber gern sehen möchte, so sehr habe es ihm gefallen, und besonders möchte er einmal sehen, wie der Teufel, den man so verschieden malt, in Wirklichkeit ist.

Stellenweise wendet er das stilistische Mittel an, sich zu den Abenteuern so zu stellen, als sähe er sie in jenem Augenblicke, was ihm bei einem Schlachtgemenge Gelegenheit zu folgender humoristischen Bemerkung gibt:

II 30. 47. Questa mistura a Dio la riccomando,
Cavalli e cavalier son in un fasso;
Cristian da Saracini, e non discerno
Qual sia del cielo, qual sia de l' inferno.

Ariostos Erzählungsart ist zu vornehm und zu objektiv, um derartiges zu übernehmen. Ausrufe fehlen zwar nicht;[1] sie sind aber länger und haben gewöhnlich satirischen Zweck. Dazu kommen häufig ganz kurze witzige Zwischenbemerkungen, die eine allgemeine Erfahrungstatsache ausdrücken.

[1] z. B. XIX 31, 32. als sich Angelica Medoro gibt; XXIX 73 als sie sich vor dem rasenden Roland retten kann, und ironische Entschuldigungen über das dort Gesagte XXX 1—3.



So zwei humoristische Bemerkungen mit „Felice se" über das Schicksal von Nebenpersonen: XVI 72, XVIII 177 (in Anlehnung an Aeneis IX 335) und Zwischenbemerkungen: z. B. XXXVI 44: Marfisa stört das Wiedersehen von Ruggiero und Bradamante.

Quanto sua giunta ad ambi sia molesta,
Chi vive amando, il sa, senza ch' io il scriva.

sowie XXVIII 22: Als Giocondo seiner Frau Untreue sieht:

S' attonito restasse e mal contento,
Meglio è pensarlo e farne fede altrui,
Ch' esserne mai per far l' esperimento
Che con suo gran dolor ne fe' costui.

XVIII 55. Dicendo al suo Macon (s' udir lo puote) ...

Ähnlich XL 13. Chiamano il lor Macon che nulla sente.

XXXIII 126. Ove il Nilo ha, se in alcun luogo ha, fonte. —

Beide Autoren lieben es sehr, bei Kämpfen auszumalen, was da geschehen wäre, wenn ein Schlag anders getroffen hätte, wenn die Rüstung nicht so gut gewesen wäre etc.; dadurch wird die unglaubliche Stärke der Kämpfenden besonders hervorgehoben.[1]

Um ihre Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit leuchten zu lassen, erklären sie uns allerlei, nach welchem wir gar nicht gefragt hätten, (Fur. IV. 22. VI 67.) oft auch mit dem heimlichen Zweck, Zweifel, an die wir sonst nicht gedacht hätten, zu erwecken (z. B. wie hat Angelica die Armspange bewahren können, als sie dem Meerungeheuer ausgesetzt war XIX 39). Der Humor von derartigen Digressionen liegt oft nur in ihrer Zwecklosigkeit. und im Anschein der Genauigkeit und Unparteilichkeit, den sich der Autor dabei gibt, als wäre nicht alles das nur seine Erfindung.

Oft zeigt er uns mehrere Erklärungsmöglichkeiten, ohne zu entscheiden, besonders in der Beschreibung von Zweikämpfen (Inn. I 1. 80, I 4. 43, I 27. 10, III 1. 47; Fur. IX 76, XXX 54—55, XLI 71, XVII, 108, XXIII 48, 49, XXXVI 18, XXXVIII 75). Dabei ist die scheinbare Gewissenhaftigkeit um so komischer, wenn eigentlich e i n e Erklärungsmöglichkeit von vorneherein die einzig wahrscheinliche ist, z. B.

---

[1] So Inn. I 1. 76, I 15. 29, II 23. 32 etc.; Fur. XXX 55. 58; XXXVI 56—58 XLI 96. etc.

Inn. I 4. 43. Or di terra si levò il forte Alfrera
Più terribile assai ch' io non ragiono;
Ma poi che vide in volta la sua schiera,
Con la giraffa si messe a seguire
Non so se per voltarli o per fuggire.

oder Fur. XVIII 185. Medoro hat den Mond gebeten zu scheinen:

La Luna a quel pregar, la nube aperse,
O fosse caso o pur la tanta fede.

Der Autor überläßt es in gewissen Fällen dem Leser, frei zu urteilen: z. B. Inn. III 1. 35 und (wahrscheinlich in Anlehnung an diese Stelle) Fur. XIV 63.

Ariost liebt es überhaupt, durch solche Zwischenbemerkungen dem Leser allerlei Verdächtigungen über den Charakter seiner Frauengestalten zu insinuieren; Verdächtigungen, die nicht nur für den einzelnen Fall Geltung haben, sondern die eine große Skepsis gegenüber der Tugend der Frauen überhaupt an den Tag. legen (so Zweifel an der Keuschheit Angelicas I 56, an der Treue Doralices XXX 71—73 oder Vermutung von Angelicas Flatterhaftigkeit XII 33 v. 8). Bojardo hat seine Frauen von vorneherein so sinnlich gezeichnet, daß die Zweifel an ihrer Tugend, die er bisweilen äußert, gerechtfertigt erscheinen, ohne daß man von den Frauen überhaupt Schlimmes zu erwarten braucht. Eine satirische Wirkung haben seine Bemerkungen also nicht. Ähnliche Verdächtigungen erwartet Ariost von den Lesern und weist sie zurück (Doppelsinn der Worte Bradamantes XXXV 77).

Bei der Schilderung wunderbarer Dinge wird deren Unglaublichkeit durch besondere Gewissenhaftigkeit, und besonders durch nachträgliche Einschränkung ins grellste Licht gesetzt.

Nachdem Rinaldos Pferd, Bajardo (I 7. 11 und 26), so merkwürdige Beweise seiner Intelligenz gegeben hat, läßt es sich fangen.

I 10. 35. Io non so dir, signor, se quel destriero,
Per aver perso il suo primo padrone,
Non era tra' pagan più tanto fiero,
O che l' essere in si strana regione,
Gli tolse del fuggir ogni pensiero;
Ma prender si lasciò come un castrone.

Ähnlich Fur. II 20; ferner Inn. II 29. 31; II 2. 36.

N a c h t r ä g l i c h e E i n s c h r ä n k u n g: Orlando springt in voller Waffenrüstung über einen breiten Fluß; doch wird bemerkt:

Vero è che indietro alquanto ebbe a tornare
A prender corso.

oder, als er gegen die Lestrigoni kämpft:

Erano allora trenta Lestrigoni,
O forse qualcun manco, a dire il vero. II 18. 61.

Im „Fur.“ tötet er die ihn angreifenden Leute von Ebuda:

XI 51. Trenta n' uccise: e furo in tutto diece
Botte; o se più, non le passò di molto.

Ähnlich sind:

XXV 13. A quattro o sei dai colli i capi netti
Levò Ruggier, ch' indi a fuggir fur lenti;
Ne divise altretanti infin ai petti,
Fin agli occhi infiniti e fin ai denti.
Concederò che non trovasse elmetti,
Ma ben di ferro assai cuffie lucenti:
E s' elmi fini anco vi fosser stati,
Così gli avrebbe, o poco men, tagliati.

XXXI 60. Mille volte baciolla o poco meno.

IX 68. Il cavallier d' Anglante, ove più spesse
Vide le genti e l' armi, abbassò l' asta;
Et uno in quella e poscia un altro messe
E un altro e un altro, che sembrâr di pasta;
E fin a sei ve n' infilzò; e li resse
Tutti una lancia; e perch' ella non basta
A più capir, lasciò il settimo fuore
Ferito sì, che di quel colpo muore.

Hier fällt die Unglaublichkeit und die Übertreibung hauptsächlich infolge der umständlichen Schilderung auf.

Nachträgliche Vermehrung der Leistung haben wir XVIII 12. v. 4.

Zahlengenauigkeit, wie wir sie im Fur. bei der Erschaffung der Pferde bemerkt haben, finden wir auch im Inn., wo Marfisas Lanze bricht, nachdem sie 106 Schlachten ausgehalten hat.

Digressionen allgemeinen Inhalts sind meistens satirisch, bei Ariost immer. Bei Bojardo sind nachträgliche Erklärungen dessen, was er zuerst nicht klar genug gesagt hatte, und Digressionen, wie die über die Unsterblichkeit der Feen etc., eher langweilig als humoristisch.

Wahrscheinlich ist dabei Parodie beabsichtigt, die für uns nicht mehr wirksam ist. Humoristischer ist dagegen eine Abschweifung über die Tapferkeit der Kleinen.

II 22. 37. Perchè ogni piccoletto è sempre ardito;
Ed evvi la ragion però che il core
Più presso a l' altre membra è meglio unito.

oder das (ungelöste) Dilemma, ob die heidnischen Könige Recht hatten oder nicht, ihre Damen ins Lager mitzunehmen II 23. 11. Eine ähnliche Stelle bei Ariost XXXI 61 ist entschieden satirisch. Vereinzelt bleibt im „Fur.“ eine nichtsatirische Digression: der Ausfall gegen die Leute, die jene wunderbaren Geschichten nicht glauben am Anfang des VII. Gesanges. Hier wendet sich Ariost nur scheinbar gegen die skeptischen Hörer, im Grunde genommen ist die Ironie gegen seine Geschichten gerichtet.

Eine humorvolle Satire der wunderbaren Rittertaten seines Epos findet sich auch bei Bojardo:

II 28. 12. Ben era ciascun tronco (die Lanzen Herkules und Anthäus mit denen Agramante und Brandimarte turnieren) smisurato;

Ognuno a sei bastasi portar feo;
Vedesi adunque aperto in questo loco,
Che la natura manca a poco a poco,

13. Se questi antiqui fur tanto robusti,
Che avean forza per sei di quei moderni;
Ma non so se gli autori fosser ben giusti,
E scrivessino il vero a' lor quaderni.

Angabe fingierter Quellen. Als Satire des Volksepos mögen manche Fälle angesehen werden, wo sich unsere Autoren auf Turpino berufen. Jedoch nicht alle. Auch wenn man von ihrem parodierenden Zweck absieht, haben sie humoristische Wirkung: der Autor, von dem wir ja nun wissen, daß er seine Geschichte erfindet, simuliert Genauigkeit und Abhängigkeit von Quellen, die gar nicht existieren. Wir haben gesehen, wie schon Pulci dieses Mittel ausgebildet hatte, um uns in gewissen Fällen die Unglaublichkeit des Erzählten deutlicher zu machen. Natürlich haben es auch Bojardo und Ariost in diesem Sinne gebraucht.

Wie schon Pulci, beruft sich zwar auch noch Bojardo auf Turpino ohne besondern humoristischen Zweck (vielleicht lediglich, um die alten Romane zu verspotten) und versichert uns immer und immer wieder seiner Wahrhaftigkeit (Turpin verace e giusto III 1. 35; che dal ver non si diparte II 7. 11, che non mente I 24. 53 etc.) Besonders aber läßt er ihn da die Verantwortung übernehmen, wo Unglaubliches erzählt wird. In solchen Fällen zitiert ihn auch Ariost (XXXVIII 10, XXIX 56, XLIV 23); bei gleichgültigen Dingen dagegen nur, wenn er den Anschein besonderer Genauigkeit erwecken will: z. B. XIII 40.

Quei che la mensa o nulla o poco offese
(E Turpin scrive a punto che fur sette) ...

Die Wahrheitsbeteuerungen sind bei ihm nie formelhaft, sondern ironisch witzig:

XXVI 23. Il buon Turpin, che sa che dice il vero,
E lascia creder poi quel ch' all' uom piace,
Narra mirabil cose di Ruggiero,
Ch' udendolo, il direste voi mendace.

oder: XXX 49. I tronchi fin al ciel ne sono ascesi:
Scrive Turpin, verace in questo loco ....

Bojardo liebt es, wie schon Pulci, in besonders wunderbaren Fällen Turpinos Glaubwürdigkeit in Zweifel zu setzen:

I 18. 21 Io di tal botta assai mi maraviglio;
Ma com' io dico lo scrive Turpino.

Oder: II 28. 36. Dice Turpin, che ciascuna era grossa,
(die Beine eines Elephanten)
Com' ène un busto d' uomo a la cintura;
Io non ho prova, che chiarir vi possa,
Perch' io non presi allora la misura.

und vom gleichen Elephanten hieß es ein paar Oktaven weiter oben

II 28. 31 L' autor lo dice, ed io creder no 'l posso,
Che trenta palmi er' alto e venti grosso.

32. Se 'l ver non scrisse a punto, ed io el senso,
Che se ne stette per relazione.

(ähnlich st. 29). Ja, oft tut er sogar, als schämte er sich, die Übertreibungen zu wiederholen:

II 13. 58 Tra le balene, v' era una maggiore,
Che appena ardisco a dir la sua grandezza;
Ma Turpin m' assicura, ch' è l' autore,
Che la pone due miglia di lunghezza.

Als Orrilo sich wieder zusammensetzt, zur größten Verblüffung Aquilantes und Grifones, bemerkt er:

III 2. 54. Se a quei baroni parea la cosa nova,
Qual è incontrata, dir non è bisogno,
Che, avvegnacchè Turpino a ciò mi mova,
Io stesso a raccontarla mi vergogno.

Solches ist Ariost zu derb. Wie wir übrigens schon bemerkt haben, hebt er das Unglaubliche nicht noch besonders hervor. Dagegen zitiert er Turpino, der nunmehr dafür bekannt ist, Unglaubliches zu erzählen, sehr fein da, wo er etwas an und für sich mögliches uns unglaublich erscheinen lassen will:

XXXVIII 10. Marfisa kniet vor Karl dem Großen nieder:

Questo fu il primo dì (scrive Turpino)
Che fu vista Marfisa inginocchiarsi;

und XXXIV 86. Astolfo hat seinen Verstand wieder eingeatmet:

E par che quello al luogo suo ne gisse;
E che Turpin da indi in qua confesse
Ch' Astolfo lungo tempo saggio visse; ...

Auch Bojardo zitiert Turpino mit gleicher Absicht deutlicher und komischer:

Inn. I 24. 14. Turpino afferma che 'l conte di Brava
Fu ne la vita sua vergine e casto.
Credete voi quel che vi piace ormai,
Turpin de l' altre cose dice assai.

Turpin wird aber nicht nur für das Erzählte verantwortlich gemacht, auch wenn etwas weggelassen werden muß, ist es seine Schuld, und sogar die Anordnung der Geschichte mit ihren Unterbrechungen, wird oft auf ihn zurückgeführt.

Fur. XVIII 175 (wie Inn. I 19. 49) erspart er uns eine Namenaufzählung. Ohne seine Schuld kann er uns einige Zahlen nicht mitteilen XXXI 79.

Levò a Turpino il conto l' aria oscura,
Che di contarli s' avea preso cura.

Im Inn. wird er noch einige Mal beschuldigt, etwas nicht berichtet zu haben (auf das wir zwar meistens gern verzichten); unter diesen Unterlassungssünden ist die größte die Verheimlichung der Verliebtheit Rolands.

I 1. 3. Questa novella é nota a poca gente,
Perchè Turpino istesso la nascose,
Credendo forsi a quel conte valente
Esser le sue scritture dispettose,
Poichè contra ad amor pur fu perdente
Colui che vinse tutte l' altre cose:

Wo Turpinos Chronik versagt, greift Ariost zu andern Quellen; z. B. über das Schicksal Gabrinas XXIV 44. Das Kritisieren dieser fingierten Quellen mit einer historischen Gewissenhaftigkeit fand sich noch nicht bei Bojardo,[1] und kann auf das Aufblühen der historischen Kritik zurückgeführt werden. Bojardo gebärdete sich eher wie ein gewissenhafter Bänkelsänger, der die Tradition respektiert, auch wenn er nicht mehr dran glaubt, Ariost wie ein gewissenhafter Historiker, dem es darum zu tun ist, den wahren Sachverhalt darzulegen.

[1] Eher aber bei Pulci, wo es sich zwar weniger um gegenüberstellende Kritik als um Feststellung des chronologischen Verhältnisses der Quellen zu einander handelt.

So preist er das Schicksal, das einen Zeugen der Wundertaten Rolands am Leben bleiben ließ:

XXIX 56. Quanto è bene accaduto che non muora
Quel che fu a risco di fiaccarsi il collo!
Ch' ad altri poi questo miracol disse,
Sì che l' udì Turpino e a noi lo scrisse.

Nicht immer ist er so glücklich:

XI 81. Credo che 'l resto di quel verno cose
Facesse (Orlando) degne di tenerne conto;
Ma fur sin a quel tempo sì nascose,
Che non è colpa mia, s' or non le conto;
Perchè Orlando a far l' opre virtuose,
Più che a narrarle poi, sempre era pronto.
Ne mai fu alcun de li suoi fatti espresso,
Se non quando ebbe i testimoni appresso.

Auch die Taten Bradamantes und Marfisas möchte er gerne wieder ans Licht ziehen. „Ma de le diece mancanmi le nove" XXXVII 24. Für Kleinigkeiten vergleicht er seine Quellen ganz objektiv, ohne zu entscheiden: Rodomonte schleudert den alten Einsiedler weit fort:

XXIX 6. Che n' avvenisse, nè dico nè sollo:
Varia fama è di lui, nè si ragguaglia.
Dice alcun che sì rotto a un sasso resta,
Che 'l piè non si discerne da la testa:

7. Et altri, ch' a cadere andò nel mare
Ch' era più di tre miglia indi lontano,
E che morì per non saper notare,
Fatti assai prieghi e orazioni in vano;
Altri, ch' un Santo lo venne aiutare,
Lo trasse al lito con visibil mano.
Di queste, qual si vuol, la vera sia:
Di lui non parla più l' istoria mia.[1]

Er berichtigt seine Vorgänger XV 73., gibt aber auch zu, daß andere Recht haben können VI 59; er muß sogar Kritiken seiner Geschichte aus dem Publikum begegnen:

XLII 20. Qui della istoria mia, che non sia vera,
Federigo Fulgoso è in dubbio alquanto.

Dieser Fulgoso, aus einer adligen Genueser Familie stammend, war so sehr geeignet, als gereister Flottenkapitän, über die Topographie jener Insel Ariost Einwendungen zu machen, daß wir durchaus annehmen dürfen,

[1] Man beachte, wie hier der Autor eine Unwahrscheinlichkeit nach der andern aufzutischen weiß, aber nicht in seinem Namen.

er habe es tatsächlich getan. Als Antwort darauf[1] hat Ariost (erst in der Auflage von 1521!) die Stanzen 20—22 eingeschaltet. Er hat sich leicht aus der Verlegenheit zu helfen gewußt: Fulgoso hielt die Insel für zu uneben und felsig, als daß dort 6 Ritter hätten kämpfen können:

Alla quale obiezion così rispondo:
Ch' a quel tempo una piazza de le destre,
Che sieno a questo, avea lo scoglio al fondo;
Ma un sasso poi, che 'l terremoto aperse
Sopra le cadde e tutta la coperse.

worauf er eine Lobrede auf Fulgosos Stamm und den „invitto Duce“ (seinen Bruder Ottaviano?) anstimmt, die er schließt:

Vi priego che non siate in dirli tardo,
Che esser può che nè in questo io sia bugiardo.
(C. XXXVIII 19 ff der Ausgabe von 1521.)

Das von Turpino Überlieferte wird auch kommentiert. So XXXIII: Ein vogelartiges Ungetüm hatte Bajardo, um den Rinaldo und Gradasso kämpften, geraubt.

85. Forse era vero augel; ma non so dove
O quando un altro ne sia stato tale.
Non ho veduto mai nè letto altrove
Fuor ch' in Turpin, d' un sì fatto animale.
Questo rispetto a credere mi muove
Che l' augel fosse un diavolo infernale,
Che Malagigi in quella forma trasse,
Acciò che la battaglia disturbasse.

Bojardo motiviert mehrmals die Unterbrechung einer Erzählung mit der Formel, Turpin verlasse da die Geschichte und spreche von etwas anderem,[2] ganz ähnlich, wie in den altfranzösischen Ritterromanen oft mit der Formel abgebrochen wurde: „Mes a tant laisse li contes a parler de .... et retorne a ....“ Ariost gebraucht diese Motivierung mit etwas weniger formelhafter Wendung:

XXIII 38. ... Ciò che di questo avvenne altrove è piano;
Turpin che tutta questa istoria dice,
Fa qui digresso e torna ....

Er schiebt dem armen Erzbischof noch eine weit schlimmere Verantwortlichkeit zu, indem er als Entschuldigungen für die Novelle von Fiammetta sagt:

---

[1] Und nicht wie Papini glaubt: non per altro, che per far l' elogio di questa famiglia. Ebensowenig können sie 1513 geschrieben worden sein, da sie erst in der Ausgabe von 1521 erscheinen. Vgl. nota zu XLII 20 v. 2 und 22 v. 4 seiner Ausgabe (p. 568 ff.).

[2] v. I 9. 36; I 14. 10; II 25. 22; III 8. 52, auch II 19. 15.

XXIII 2. Lasciate questo Canto; chè senza esso
Può star l' istoria, e non sarà men chiara.
Mettendolo Turpino, anch' io l' ho messo,
Non per malivolenzia nè per gara.

So wird in stetiger Weiterentwicklung Turpino, nachdem ihn die Bänkelsänger zur Bestätigung der Heldentaten der Paladine angerufen, Pulci, Bojardo und der Verfasser des Mambriano ihm die unglaublichsten Dinge zugeschrieben haben, von Ariost verantwortlich gemacht für die allerschlimmste Satire und die anstößigste Erzählung, die sich in seinem Werke befindet.

c) Humor in der Sprache.

Die stete Heiterkeit, die einerseits die humorvolle Schilderung, andrerseits die illusionstörende Ironie über das ganze Epos verbreiten, wird noch verstärkt durch die humoristischen Mittel der Sprache. So ausgelassen lustig und auch zynisch wie Pulcis Stil[1] ist der des „Fur." freilich nicht. Ariost ist ein feinerer Künstler. Er verfügt zwar gleichfalls über eine umfangreiche Skala humoristischer Stilmittel, von der feinen, fast unmerklichen Ironie bis zum groteskkomischen Vergleich, ja sogar zum Zynismus; aber er verwendet sie mit meisterhafter Beschränkung; er läßt sich nie zum possenhaften Witzemachen hinreißen. Auch darin hat er sein Vorbild Bojardo verfeinert; oft allerdings auf Kosten der komischen Wirkung.

So bot Bojardo mehrere Beispiele von groteskem Stil: Häufung von Adjektiven III 3. 6, hyperbolische Ausdrucksweise III 1. 5, häufige Aufzählungen von Namen, bald mit, bald ohne erklärende Digressionen. — Bei einer grotesken Beschreibung reimt er in seltenen sdruccioli II 10. 27, häuft komische Vergleiche III 3. 39/40 oder Redensarten III 3. 13, gebraucht Onomatopöien II 28. 29: *„Altro non si sentia che biffi e baffa"*; er schafft ausdrucksvolle, komische Namen: *Barbotta, Fuggiforca, Rodamonte* etc., gebraucht sehr oft die Formen: *Carlone, Marsilione* u. a. m.

Derartiges ist bei Ariost äußerst selten: höchstens könnte man die geographischen Aufzählungen hier erwähnen.

Ariost hat keine Neigung zum grotesken Stil. Auch in den Komödien und den Satiren verwendet er ihn fast nie.

---

[1] Alle möglichen Mittel des grotesken Stils finden sich bei ihm: Seltsame Reime, Klangwitze, Bisticci, Wiederholungen, dialektische Ausdrücke, Wortverstümmelungen, Aufzählungen, groteske Vergleiche. Daneben doppelsinnige Redensarten und Ironie. Auch burlesker Stil: tragisches wird lustig, lächerliches pathetisch beschrieben.



Feiner Witz, Ironie, humoristische Breite, ja sogar burleske Zynismen sind eher seine Sache. Wenn nun im „Fur." die Sprache doch so reich an komischen Wendungen ist, so dürfen wir dies wohl dem Einfluß Bojardos zuschreiben. Eine Anzahl derselben wurden sogar direkt dem „Inn." entnommen. (VII 29 = Inn. I 19. 61, XLI 96 = Inn. I 16. 25; XXXVIII 50 = Inn. II 3. 23 und die allgemein gebrauchten Euphemismen: danza, assalto, gioco.[1]) Trotzdem übertrifft Ariosto sein Vorbild in der Mannigfaltigkeit und Originalität seiner komischen Vergleiche und in der geschickten Variierung der Metaphern und Umschreibungen; wenn sich auch bei ihm manches finden läßt, das sprichwörtlich oder traditionell ist, so fällt es doch weniger auf als bei seinem Vorgänger.[2]

Vergleiche, Metaphern und mildernde Umschreibungen.

Bei Ariost kommen volkstümliche Vergleiche auch vor (z. B. XXVI 19). Sie sind aber nie gesucht drollig:[3]

VII 46. .... pon l' impiastro ove il duol punge.

VIII 45. .... fingendo divozione
Quanta avesse mai Paulo o Ilarione.

XVI 13. E con tal modo sa tesser gl' inganni
Che men verace par Luca e Giovanni.

(vgl. Cassaria Prosafassung Akt IV sc. 7: Non è da credere a questo Volpino ogni cosa, che non è però evangelista.)

Dormir come orsi o ghiri X 18 [7. 8]; tagliar come torsi o rape XVIII 16 [6] Ammazzar come biscie o rane XIV 46 [7. 8].

Wo er sich aber nicht mit einfachen Redensarten begnügt, gestaltet er die Vergleiche zu epischer Anschaulichkeit aus. Sie sind eher zynisch als grotesk, und sie frappieren mehr, weil sie treffend und gut geschaut, als weil sie unerwartet sind:

---

[1] Diese findet man schon bei altfranzösischen Epikern, dann auch sowohl bei deren mittelhochdeutschen Nachahmern (vgl. Stark, *Die Darstellungsmittel des Wolfram'schen Humors*, Schwerin 1879) als in den italienischen Cantari.

[2] Sprichwörtliches: Inn: II 9. 9, II 26, 29, II 26, 50, III 9. 11; II 4. 8 und III 5. 4, II 29. 27, I 14. 55; trad. Vergleiche: I 1. 77, III 5. 14.

[3] Wie z. B. bei Bojardo: Un salto che avria passato sopra una giraffa III 9. 13. Che ha un ventre assai maggiore di un armario III 3. 4. In men che non si cuoce in magro il cavolo III 5. 14.

XIX 86. Lo partì, dico, per dritta misura,
De le coste e de l' anche alle confine,
E lo fe' rimaner mezza figura.
Qual dinanzi all' imagini divine,
Poste d' argento, e più di cera pura
Son da genti lontane e da vicine,
Ch' a ringraziarle, e sciorre il voto vanno
De le domande pie ch' ottenute hanno.

Auch XIII 38, 39, XX 139, XXVI 17, XXVII 111, XXIX 46 $^{5.8}$, 56, kürzer XXVIII 54, XXVII 89.[1]

Ebenso ist Ariosto im Gebrauch von Euphemismen und Umschreibungen origineller, und gebraucht solche häufiger als Bojardo.

Z. B. für das Fallen vom Pferd: XXXII 77 ^{2}, XXXV 71, XXXVI 20, 36, XVI 69, besonders witzig, nicht metaphorisch, XXVI 74: Viviano ist soeben vom Pferde geworfen worden:

Vien Malagigi, e ponsi in avventura
Di vendicare il suo fratello avaccio;
Ma poi d' andargli appresso ebbe tal fretta,
Che gli fe' compagnia più che vendetta.

Für das Fliehen: I 10., XIII 30 ai piedi raccomandan sue difese. Für Schläge XL 82, XLI 96, für einen Fall ins Wasser XXXI 70 und 75, für das Sterben: XVI 62 $^{4-6}$, XLI 82 ^{8},

XIII 36. Ne d' acciecarlo contentar si volse
Il colpo fier, s' ancor non lo registra
Tra quegli spirti che con suoi compagni
Fa star Chiron dentro ai bollenti stagni.

XXXIX 51. ... Cadde però come se fatto dono
Avesse de lo spirto al paradiso.

Daß bei den verschiedenen verfänglichen Situationen, die geschildert werden, es nicht an obszönen Euphemismen fehlt, ist leicht begreiflich; es sind übrigens auch hier die traditionellen Metaphern, z. T. sind sie aber weiter ausgeführt: z. B. VIII 49, 50, XXVIII 66 ff., XIX 33, oder durch Gegenüberstellung des wörtlichen und des bildlichen Sinnes hervorgehoben: XX 56, XIX 73 und besonders X 114.

Bei Bojardo sind solche Stellen nicht seltener, wohl aber weniger geschickt umschrieben und oft für den Fortgang der Handlung zwecklos. Man bedenke, daß wir in der Zeit der Canti carnascialeschi sind.

Bei der genauen Beschreibung des nackten weiblichen Körpers braucht Ariost auch Umschreibungen und maliziöse Andeutungen X 98 $^{7.8}$, XI 67 $^{5.8}$, 69 $^{5.6}$, VII 14.

---

[1] Über *Bilder und Vergleiche im O. F.* v. die Diss. von W. Tappert, Marburg 1885.

Auf die eheliche Untreue haben Bezug die bekannten Euphemismen in XLII 100 [5], 101 [8], 104, das „attizar le vespe" XLIII 47, oder das ironische: „ch' acquistarlo per prezzo può che non si perde a darlo" XLIII 112.

Die Antithese und das Verbinden von grundverschiedenen Sachen.

Antithesen:[1]

XVI 47. ... la persona avea povera e trista
Di cor, ma d' ossa e di gran polpe ricca.

XXX 7. D' acqua piena e d' alma vuoto.

XXVII 130. ... nel resto alla Moresca
Ma volse far nel ber alla Francesca.

Gedanklich auch in

XIV 124. ... il primo è sacerdote;
Non adora il secondo altro che 'l vino.

Verbinden von Verschiedenartigem:

XXIV 6. Ch' ebbono il piede e il buono avviso presto.

XV 54. ... come il core, avea perduto gli occhi.

Ironischer Stil. Ironisch drückt sich der Autor aus, wenn er das Gegenteil von dem sagt, was er meint (z. B. VIII 61 „Santo padre" vom Eremiten, der Angelica mißbrauchen will; oder XXI. 71 [7]). Ironischen Stil möchte ich aber auch den nennen, der darin besteht, in ernsten Situationen, z. B. bei blutigen Schlachten, einen spaßhaften Ton anzuschlagen; also einen Stil, der zum Erzählten, mit Absicht des Autors, im Widerspruch steht. Ariost unterscheidet sich hier deutlich von seinen Vorgängern. Pulci ist in solchen Fällen unerreichbar in ausgelassener Lustigkeit des Ausdrucks. Bojardos Stil, mehr derb als komisch, tut dagegen dem Ernst der Situation keinen Eintrag. Ariost sucht gewöhnlich nur die tragische Spannung in gewissen Episoden durch feine Ironie in der Sprache zu mildern: z. B. bei den Verheerungen, die Medoro und Cloridano unter den schlafenden Christen anrichten, muß

[1] Auch im Inn.; z. B. I 3. 2. Il re Grandonio, che sempre era usato
Dire onta altrui e mai non ascoltare...
I 7. 55. Forza non ha, ma l' animo non manca.



vermieden werden, daß wir den Mord unter der uns sympathischen Partei unangenehm empfinden, und deshalb unsere Sympathie den Helden dieser Episode entziehen; zu diesem Zwecke gebraucht der Autor einen humoristischen und ironischen Stil (c. XVIII besonders 53. und 176).

Aber auch sonst lassen sich manche Beispiele aufzählen:

XIV 47. ... poi ch' a spese lor si furo accorti
Che male in ogni guisa era morire.

XXVI 25. E chi non ha destrier, quivi s' avvede
Quanto il mestier de l' arme è tristo a piede

bei der Flucht vor Ruggiero und Marfisa.

XVI 83. Di qua e di là col brando s' aggirava,
Mandando or questo or quello ne l' inferno.
A dar notizia del viver moderno.[1]

ebenso XII 81 8, XXIV 10 3—4, 24 5—8.

Humoristische Ausdrucksweise haben wir in XXVIII 53. wo vom Vater der Fiammetta gesagt wird: „Di molti figli aggravato era" und XXXVII 37 als man den drei Königinnen, die der Sitte in Marganorres Land zum Opfer gefallen waren, wieder Kleider verschafft:

... tre gonelle
Se non così pulite almeno intere.

Humoristisch wirkt auch objektive Kürze:

z. B. XXVIII 59. La fanciulla ne gli omeri si stringe,
E risponde che fu tardo a venire.
Piange il Greco e sospira *e parte finge.*

besonders, wenn sie am Schluß der Oktave auftritt, z. B. XI 60 und besonders witzig XXIX 8: Rodomonte will sich Isabella günstig stimmen:

Dicea ch' era il suo core e la sua vita
E 'l suo conforto e la sua speme,
Et altri nomi tai che vanno insieme.[2]

Übertreibung, hyperbolischer Stil. Zu den stilistischen Mitteln der Komik kann man auch die Übertreibung zählen, insofern sie, mehr als in der Sache selbst, in der

---

[1] Vgl. Inn. III 4. 8. E quando il primo bussava a le porte
Giù de l' inferno, l' ultimo arrivava.

[2] Solche unerwartete Stanzenschlüsse sind häufiger bei Bojardo und oft von glücklicher Wirkung, z. B. I 5. 24, II 12. 10, II 14. 34 und 63.

Bojardo liebt es auch in den Schlußversen der Oktave zuviel zu sagen, was dann in der folgenden eingeschränkt werden muß. II 2. 35/36, II 7. 1/2, II 22. 31/32, III 3. 6/7.

Beschreibung liegt. Wenn z. B. Pulci seinen Morgante groß „wie einen Berg“ nennt, so ist das nicht eine Angabe darüber, wie groß er sich ihn denkt (denn derselbe Morgante hat in einer Klosterzelle Platz), sondern es ist nur eine Hyperbel, um zu sagen, daß Morgante sehr groß ist. Das Groteske liegt im Stil, nicht im geschilderten Gegenstand; daher können auch die einzelnen Übertreibungen für denselben Gegenstand oft sehr verschieden sein. Sowohl im „Fur.“ als noch mehr im „Inn“,[1] sind solche stilistische Hyperbeln selten.

Einen Fall haben wir bei der Schilderung des Meerungeheuers; als es dahergeschwommen kommt, heißt es:

XI 34. „Il mostro che sotto il petto ha quasi ascoso il mare“
und (43) als es verblutet:

Di bocca il sangue in tanta copia fonde,
Che questo oggi il mar Rosso si può dire,

noch weiter steigert sich die hyperbolische Schilderung, bis sie in mythologische Darstellung übergeht. Die ungefähre Gestalt der Orca, wie sie sich aus dem ganzen Zusammenhang der Kämpfe Rolands und Ruggieros ergibt, wird dagegen stimmen zu der Äußerung:

XI 37. Per inghiottirlo tanta bocca aperse
Che entrato un uom vi saria a cavallo.

die also nicht mehr als stilistische Übertreibung anzusehen wäre.

Um die Angst der männerfeindlichen Frauen vor Astolfos Horn auszudrücken, sagt Ariost:

XX 91. Alcuna senza mai volger la fronte,
Fuggir per dieci dì non si ritenne.

oder ihre Bestürzung vor der Treulosigkeit ihrer Liebhaber zeigt sich XX 22. Die große Menge des Christenvolkes wird hyperbolisch angedeutet XVIII 16 4–8; Zerbinos Beschämung XX 130:

Zerbin di questo tal vergogna sente,
Che non pur tinge di rossor la guancia;
Ma restò poco di non farsi rosso
Seco ogni pezzo d' arme ch' avea in dosso.

Traditionell sind die hyperbolischen Vergleiche für Sacripantes Liebesschmerz I 40, mythologisch der für das Aufspritzen des Wassers, als Rodomonte und Brandimarte in den Fluß stürzen XXXI 70. Zum hyperbolischen Stil können wir auch die Erörterungen des Autors über Ruggieros Stärke (XXV 14) und ebenso die schon erwähnten Erwägungen über das Schicksal des von Rodomonte fortgeschleuderten Eremiten (XXIX 6. 7.) rechnen.

---

[1] Wo dagegen das Geschilderte desto öfter grotesk ist. Die Übertreibung liegt also dort im Stoff

Herausforderungen; witzige Äußerungen. Als eine weitere Quelle der Komik im Stil betrachtete der Canterino die Schmähungen und Beschimpfungen, mit denen seine Krieger einander überhäufen. Noch bei Pulci und bei Bojardo beschimpfen sich Gegner häufig in durchaus unfeinster Weise. Bei Ariosto dagegen werden Beschimpfungen seltener und bezwecken keine groteske Wirkung. Sogar der prahlerische Rodomonte ist etwas zahmer geworden; wenn er noch Bradamante mit sehr unfeinem Witz herausfordert (XXXV 46—47), so gibt sie ihm mit der Tat eine unerwartete Antwort (ib. 50). — Witzige Herausforderungen dagegen, die sich nicht mit plumper Beschimpfung begnügen, sind auch im „Furioso" zu finden.

Man sehe z. B. diejenigen, die zwischen Marfisa und Zerbino ausgetauscht werden XX 121 ff., besonders die ironischen Worte Zerbinos 123 7. 8.

Als Brandimarte, der mit Roland und Oliviero gegen Agramante, Sobrino und Gradasso zu kämpfen haben wird, den Heidenkönig am Vorabend des Entscheidungskampfes noch zum Christentum bekehren will, schließt dieser seine zornige Antwort:

XLI 45. Or ti puoi ritornar; che se migliore
Non sei dimani in questo campo armato,
Che tu mi sia paruto oggi oratore,
Mal troverassi Orlando accompagnato.

Auch sonst fehlt es nicht an geistreichen Äußerungen der Personen. So bemerkt Cloridano zu Medoro, als sie in Gefahr kommen:

XVIII 189. ... sarebbe pensier non troppo accorto,
Perder duo vivi per salvar un morto.

Mit spaßhaftem Sophismus sucht Angelica den vom Pferde gefallenen Sacripante zu trösten I 67.

Etwas preziös sagt Ruggiero zu Bradamante, die ihn bittet, sich taufen zu lassen:

Non che nell' acqua, disse, ma nel fuoco
Per tuo amor porre il capo mi fia poco.

Daß er es nicht tut, gibt weitere Gelegenheit, über die Taufe zu witzeln. Als Ruggiero im Meere am Ertrinken ist:

XLI 47. Teme che Cristo ora vendetta faccia;
Che, poi che battezzar ne l' acque monde,
Quando ebbe tempo, sì poco gli calse,
Or si battezzi in queste amare e salse.

Burleske Ironie. Diese letzten Beispiele streifen schon ans Burleske. Wie fein burleske Ironie gewisse ernste Situationen durchzieht, hatten wir schon Gelegenheit zu beobachten bei Astolfos Reise nach dem Jenseits. Dem flüchtigen Leser mag sie entgehen, bei näherem Zusehen aber bemerkt man immer deutlicher ein ironisches Lächeln, das sich hinter der harmlosen Ausdrucksweise versteckt.

Man sehe sich z. B. die Beschreibung vom Begräbnis Brandimartes an: Roland erzählt Fiordiligi das glorreiche Ende ihres Geliebten;

XLIII 175. In tanto i bigi, i bianchi, i neri frati
E tutti gli altri chierci seguitando
Andavan con lungo ordine accoppiati,
Per l' alma del defunto Dio pregando,
Che gli donasse requie tra' beati.

Bei diesen Versen vergegenwärtige man sich XLII 15:

Orlando sapea di certo
Che Brandimarte alla suprema altezza
Salito era; chè 'l ciel gli vide aperto.

Dann heißt es weiter:

XLIII 181. Fu posto in chiesa; e poi che da le donne
Di lacrime e di pianti inutil opra,
E che dai sacerdoti ebbe eleisonne
E gli altri santi detti avuto sopra,
In un arca il serbâr su due colonne.

Die Ironie, mit der alle diese rituellen Zeremonien erwähnt, und mit der „inutil opra di lacrime e di pianti" der dazu besoldeten Frauen verbunden werden, ist hier deutlich fühlbar. Noch mehr ist sie es XXVIII 101 und XXIX 7 v. 3, 4. Eher läßt sich darüber streiten, ob wir bei der Taufe Marfisas

(XXXVIII 23. 1—4 Venne in pontifical abito sacro
L' arcivescovo Turpino, e battezzolla
Carlo dal salutifer lavacro,
Con cerimonie debite levolla.)

in der Betonung der äußerlich-rituellen Handlungen und besonders im Ausdruck „con cerimonie debite" Ironie sehen dürfen.[1]

---

[1] Ist z. B. die schon erwähnte Lobeserhebung des Fulgoso XLII 22 oder die der Estensen immer ernst zu nehmen? Sonderbar war der Gedanke zum mindesten, Bradamante ihre Nachkommen zeigen zu lassen, indem auf Melissas Befehl sich Teufel mit den Körpern der Estensen bekleiden mußten; cf. darüber auch Gaspary, Gesch. d. it. Lit., Berl. 88, Bd. II. p. 442.

Satirische Ironie. Die Ironie braucht aber nicht immer eine burleske Wirkung zu erzielen. Häufiger hat sie satirische Absicht.

Nehmen wir die Verse, die Schiller als ernst gemeint aufgefaßt und als Beispiel der sentimentalen Dichtungsart zitiert hat:

I 22. Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fe diversi,
E si sentian degli aspri colpi iniqui
Per tutta la persona anco dolersi;
E pur per selve oscure e calli obliqui
Insieme van, senza sospetto aversi.

Zunächst erinnert diese Digression an den Bänkelsänger, der die Vorzüge seiner Helden nicht genug rühmen konnte. Dann aber macht sie auf eine Handlungsweise aufmerksam, die durch ihre Unglaublichkeit für Menschen aus der Zeit und dem Land der Condottieri, für Menschen, für die ein Buch wie Machiavels „Principe" geschrieben werden konnte, einen Schein der Lächerlichkeit auf die beiden so versöhnlichen Haudegen wirft. Daß beide dasselbe Pferd besteigen, daß der Besitzer des Pferdes, oder der von beiden, der es zuerst zur Hand hat, nicht seinen Vorteil ausnutzt, um Angelica allein einzuholen, ist gewiß eine auf die Spitze getriebene Ritterlichkeit; wenn es aber dann heißt:

„Eppur per selve oscure e calli obliqui
Insieme van senza sospetto aversi."

kehrt hier der Autor den Spieß um, und beleuchtet durch diesen Gegensatz seine Zeit, wo Wortbruch und Meuchelmord an der Tagesordnung waren, so daß zwei Feinde wirklich nicht durch dunkle Wälder hätten reiten können, „senza sospetto aversi".

Diesen Ausruf „O gran bontà dei cavallieri antiqui!" könnte man das Motto des ganzen „Furioso" nennen: Der Autor belächelt die gutmütige Biederkeit dieser alten Ritter vom Standpunkt des Egoisten der Renaissance, aber mit diesem Standpunkt ist es ihm nicht ernst und er stellt ihn der Ironie ebensosehr bloß, wie den der alten Ritter.

III. Die komischen Elemente im Dienste der Satire.

Nicht nur den Ernst seiner Erzählung, auch die Herbheit seiner Satire mildert Ariost durch den Humor. Zu diesem Zwecke stellt er oft die komischen Elemente in den Dienst der Satire, und eine kurze Übersicht über solche Fälle bildet eine notwendige Ergänzung zu der Untersuchung seiner Komik.

Wie in den „Satire“ [1] ist er auch im „Fur.“ in der Wahl seiner Angriffspunkte wenig originell. [2] Es sind die traditionellen Vorwürfe an die Adresse der Frauen, Priester, Höflinge, Advokaten usw. Und doch hat Ariost eine ausgesprochene Neigung zur Satire, in den spätern Werken noch mehr als in den früheren. [3] Bietet er stofflich nichts Neues, so ist dafür die Art, in der er das Althergebrachte ausdrückt von originellem Reiz, und das besonders im „Fur.“ Man erblickt hinter jedem Angriff den indifferenten Skeptiker, dem es mehr darum zu tun ist zu spotten als zu strafen. Wir können uns also ersparen, näher auf den Inhalt seiner Satire einzugehen, und betrachten nur deren humoristische Form.

Wir haben schon gesehen, daß Ariost es liebt, in seine Verse ganz kurze Zwischenbemerkungen einzuflechten, und daß diese oft satirischen Zweck haben.

Zitieren wir noch das Beispiel einer satirischen Umschreibung: XLIII 109. „S' avessi più tesor che mai sitire, Potesse cupidigia femminile“... Der Autor deutet gleichsam an, daß dieses die denkbar größte Menge Geldes wäre und geißelt damit so nebenbei [4] die Habsucht der Frauen.

---

[1] Wir sprechen nur von den satirischen Stellen derselben. Der autobiographische Teil mit seinem behaglichen Humor ist ja durchaus persönlich.

[2] Ein Artikel darüber von *Marpillero* Fanf. d. Domenica, 1898, XIX 43, 44 „*I motivi tradizionali nelle satire di L. A.*“ ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

[3] Vergleichen wir z. B. die beiden Fassungen der „Cassaria“: eine Vermehrung der Komik fand in der zweiten nicht statt, im Gegenteil ist das Brio des witzigen Prosagesprächs in den sdruccioli verwässert worden; wohl aber wurde die Satire vermehrt.

[4] Diese Art der Satire findet sich auch in den Komödien z. B. Negrom. II 2, p. 372 l. 8. 9; Lena I 1, p. 293 l. 10 ff.; Cassaria I 7, p. 15 l. 5; Volpino II 2, p. 21. Von Byron wurde sie im „Don Juan“ zum freiesten Spiel seiner augenblicklichen Laune entwickelt.



Schon etwas enger mit dem Erzählten verbunden ist die Satire in Abschweifungen wie in der erwähnten Strophe I 22.

Eine ähnliche Vermengung von Ironie und Satire haben wir auch in XIII 1.

> Ben furo avventurosi i cavallieri
> Ch' erano a quella età, che nei valloni,
> Nelle scure spelonche e boschi fieri,
> Tane di serpi, d' orsi e di leoni,
> Trovavan quel che nei palazzi altieri
> A pena or trovar puon giudici buoni;
> Donne, che ne la lor più fresca etade
> Sien degne d' aver titol di beltade

aufs glücklichste unterstützt durch den Aufbau der Stanze. Einerseits wird freilich seiner Zeit der Vorwurf gemacht, daß schöne Frauen schwer zu finden seien für „giudici buoni", anderseits lächelt er selber über sein Epos und alle ähnlichen Geschichten, in denen auf Schritt und Tritt einer Frau dieser seltene „titol di beltade" zuerkannt wird.[1]

Die satirische Wirkung mancher Abschweifung geht für uns verloren, da wir deren Veranlassung nicht kennen, z. B.

> XXX 50. Ferîrsi alla visiera al primo tratto;
> E non miraron, per mettersi in terra,
> Dare ai cavalli morte; ch' è mal atto,
> Perch' essi non han colpa della guerra.
> Chi pensa che tra lor fosse tal patto,
> Non sa l' usanza antiqua e di molto erra:
> Senz' altro patto era vergogna e fallo
> E biasmo eterno a chi feria il cavallo.

Diese Strophe findet man zwecklos, nicht satirisch, wenn man nicht weiß, daß in der Renaissance der Brauch aufkam, vorher zu bestimmen, ob man das Pferd des Gegners verwunden oder töten dürfe oder nicht.[2]

Die herbste Satire im „Fur." kleidet sich in die Form der Allegorie; aber gerade diese Form mildert die Schärfe der Angriffe, bald durch die epische Pracht, bald durch ihre meisterliche, realistisch lebendige Darstellung und oft auch durch einen Schimmer von grotesker Komik (so z. B. XIV 78—97;

---

[1] Auch in nicht humoristischen Ausfällen gegen seine Zeit bedient sich Ariosto des Vergleiches derselben mit der Zeit seiner Helden; diese bleibt in solchen Fällen natürlich von Ironie verschont, so XXXVI 2—10; XXVI 1.

[2] cf. Papini p. 406 nota.

XVIII 26. 27). Alle die allegorischen Figuren leben vor uns wie wirkliche Menschen, und dennoch wurden sie für die Satire aufs äußerste ausgenutzt.

Man sehe z. B. die Schilderung der Discordia: nachdem ihr symbolisches Äußeres anschaulich beschrieben worden ist, gibt ihr der Autor besondere Erkennungszeichen:

XIV 84. Di citatorie piene e di libelli,
D' essamine e di carte di procure
Avea le mani e il seno, e gran fastelli
Di chiose, consigli e di letture;
Per cui le facultà de' poverelli
Non sono mai ne le città sicure.
Avea dietro e dinanzi, e d' ambi i lati,
Notai, Procuratori ed Avvocati.

Ebenso köstlich ist die Schilderung der Wandlung in den Sitten des Silenzio XIV 89. 90; besonders heftig werden in einer allegorischen Szene die Klöster angegriffen. (XIV 80–82.)

Symbolische Satire haben wir schon gefunden in Astolfos Reise in den Mond. Hieher könnte man auch noch die symbolische Auslegung der Abenteuer Ruggieros mit Alcina (VIII 1, 2.) rechnen.

Die Satire braucht nicht immer direkt zu sein. Sie kann sich auch in der Erzählung selber verbergen, indem das Erzählte als Beispiel gilt für das, was gewöhnlich geschieht.

Wir haben einige Fälle zitiert als humoristische Beobachtung und tatsächlich grenzt diese Form der Satire an die harmlose Beobachtung der Schwächen von Einzelnen oder von Gesellschaftsklassen. Entschieden satirisch wird sie, wenn das Nichtseinsollende als selbstverständlich geschildert wird.

XXIII 51. Anselmo verurteilt Zerbino zu Tod, der mit Unrecht angeklagt ist, Pinabello getötet zu haben:

Altra esamina in ciò non si facea;
Bastava che 'l Signor così credea.

XXXIX 75. 76. Alle Untergebenen Agramantes hassen ihn und ratschlagen wider ihn:

E 'l misero Agramante ancor si crede
Ch' ognun gli porti amore e pietà gli abbia.

Einen kühnen Anachronismus mit satirischer Absicht gestattet sich der Autor XXVII 19: Als die sarazenischen Recken das Christenlager überfallen und dessen Nachhut flieht und Verwirrung im ganzen Lager anrichtet

Estima alcun che sia un usato insulto,
Che Svizzeri o Guasconi abbino fatto.

(Anspielung auf die Treulosigkeit der Söldnerheere der Renaissance.)

Über die Unzuverlässigkeit der Vermittler in Rechtssachen klagt Olimpia:

IX 49. I mezzi, o che non abbiano potuto,
O che non abbian fatto il dover loro,
M' hanno dato parole e non aiuto;
E sprezzano or che n' han cavato l' oro.

Die Dummheit und den Aberglauben des Volkes, das seinen Vorteil nicht einsieht, illustrieren die Bewohner von Ebuda, die Roland, der sie vom Meerungeheuer befreit hat, töten wollen (XI 46 ff.).

Frauensatire. Den größten Platz in der Satire des „Fur.“ nimmt die Frauensatire ein. Dabei tritt die charakteristische Art der Satire Ariosts erst recht zu Tage. Es mag daher gut sein, diesen Teil seiner Satire für sich kurz zu betrachten, und ihn mit der Frauensatire im „Inn.“ [1] zu vergleichen.

Bojardos Frauencharaktere sind dieselben, die man meistens in den Novellen seit Boccaccio fand: immer sinnlich, oft lügnerisch und falsch und unerschöpflich in Listen, um ihre Männer zu betrügen. Die sinnliche Frau ist ein konventioneller Typus der Zeit, so gut wie der Pedante oder der schlaue Diener — einseitig karikiert. Es ist ein notwendiges Novellen- oder Komödienrequisit, das sogar ein Frauenverehrer nicht entbehren kann. So auch Bojardo nicht: in der Erotik sucht er eine Würze seiner Erzählungen und die Sinnlichkeit seiner Frauengestalten gibt ihm Gelegenheit zu witzigen Äußerungen oder humoristischen Beobachtungen. Auch sympathische Frauen zeigen sich bei ihm sinnlich (z. B. Fiordelisa I 13. 48, ähnlich Leodilla I 24. 14. 15. 17 weiter ausgeführt; und I 22. 16; wie Doristella II 26. 31; Fiordispina III 8. 65). Wenn aber ihre Sprödigkeit komischer wirkt, so läßt er sogar eine leichtfertige Landstreicherin wie

---

[1] Die übrige Satire nimmt im „Inn.“ einen kleinen Raum ein: neben der Satire durch typische Beispiele (vgl. z. B. die Karikatur des Kaplans II 24. 33), haben wir meist direkte Satire und zwar so, daß sie einer Person in den Mund gelegt wird: (z. B Rodamonte gegen die Astrologen II 3. 21; Agramante warnt seinen Statthalter vor den Notaren und Richtern II 28 51; Barigaccio, der Dieb, vergleicht sich mit den Herren. II 19. 40.)



Orrigille (mit Roland) spröde sein. Ihre Begehrlichkeit verbergen diese Frauen hinter einer übertriebenen Prüderie, so besonders Fiordelisa I 19. 58 auch I 12. 3 (wenn man dazu den versteckten Zweck der Novelle, die sie erzählt (I 12. 89 5—8), vergleicht und I 13. 48). Auch Angelica betrachtet den schönen Astolfo heimlich mit Wonne (I 1. 67.)[1] Wie er die Satire der übrigen Stände gern in den Mund einzelner Personen legt, so auch die gegen die Frauen: Uldano sagt von der treulosen Orrigille: „Lei che femmina è bene in veritade I 29. 13; der alte Arzt Prasildos verwünscht die Frauen. Sogar Roland läßt sich hinreißen, sie zu schmähen:

II 3. 46. Sia maledetto chi si fida mai
Per tutto il mondo in femina che sia:
Tutte son false a sostener la prova;
Una è leale, e mai non si ritrova.

aber sogleich bereut er es:

47. La bocca si percosse con la mano
Poi ch' ebbe detto questo il sire ardito,
A sè dicendo: Cavalier villano,
Chi ti fa ragionare a tal partito?
È ti scordato adunque il viso umano
Di quella, che d' amor t' ha il cor ferito?
Che per lei sola e per la sua bontate
L' altre son degne d' esser tutte amate.

Die Frauen selbst denken von ihrem Geschlecht nicht nur Gutes: Leodilla sagt zu Roland:

I 22. 10. Deh! ognor che senti raccontare
Di alcun vecchio marito beffa nova,
Tientela certa e non chieder prova.

Verkappte Satire finden wir auch im Vergleich der alten Zeit mit der neuen: II 27. 32 f. (Zweifel an der Jungfräulichkeit der Mädchen) und II 20. 13 gegen die Sitte sich zu schminken:

Mostravan poche il viso naturale,
Le più l' avean dipinto e colorato;
Turpino il dice; io no 'l so per espresso,
Benchè sian molte che ciò fanno adesso.

Die Frauenkarikaturen Bojardos wirken eher komisch als satirisch, weil wir, seine Einseitigkeit fühlend, diese Karikatur nicht verallgemeinern. Schlecht gemacht werden dadurch nur

[1] Auch solches ist ein konventioneller Charakterzug der Frauensatire des Quattrocento. Man denke an die „vergognosa di Pisa", die Benozzo Gozzoli im Pisaner Camposanto malte.

Bojardos Frauengestalten, nicht das weibliche Geschlecht im allgemeinen. Der Dichter folgt mehr dem Brauch der Zeit und seiner momentanen Laune, als seiner Überzeugung. Er sucht eher burleske Komik als Satire. Ganz anders bei Ariost. Seine Satire ist gerechter, weniger einseitig, aber überzeugender. Ihre humoristische Wirkung ist aufs feinste berechnet.

Unter seinen Frauengestalten wird die Sinnlichkeit und Treulosigkeit der einen (die meist auch sonst unsympathisch sind, wie Alcina, Gabrina, Origille, Doralice [1]) aufgewogen einerseits durch die rührende Treue Isabellas und Fiordiligis und die bürgerliche Biederkeit Bradamantes, andrerseits durch die Sinnlichkeit und Treulosigkeit der Männer: des Eremiten mit Angelica, der jungen Griechen, Birrenos, ja sogar Ruggieros. In der Haupthandlung des „Fur.“ erscheinen die Frauen nicht in ungünstigem Lichte.

Sogar Angelica ist günstiger dargestellt als im „Inn.“ Zwar weiß sie jetzt noch mit grausamer Kälte die Liebe, die sie einflößt und nicht erwidert, auszunützen; mehr noch als im „Inn.“ ist sie bereit, die Wirkung ihres Ringes zu allerlei Schelmerei zu gebrauchen, aber sie bedauert doch den Schaden, den sie auf diese Art einmal Roland zufügt. Besonders ist sie jetzt, trotz ihres abenteuerlichen Schicksals, sehr um ihre Keuschheit und noch mehr um ihren guten Ruf besorgt, und wenn der Autor anfangs an ihrer Jungfräulichkeit zu zweifeln scheint (I 56), so ist es mehr aus Mißtrauen gegen das weibliche Geschlecht überhaupt, als gegen Angelica selbst,[2] denn XIX 33 äußert er sich ganz überzeugt.

Die Frauensatire beschränkt sich im „Fur.“, wenn man von den schon erwähnten [3] Zwischenbemerkungen absieht, auf zwei novellistische Episoden, die aber um so schwerwiegender sind: die Novelle von Fiammetta (c. XXVIII), und die Episode vom Zauberkelch, aus dem kein betrogener Ehemann trinken kann (c. XLIII).

Wir können in beiden Fällen dasselbe Vorgehen beobachten. Einer Person wird eine Erzählung, die die Untreue der Frauen illustriert, in den Mund gelegt, einer andern eine Erwiderung, die nicht etwa das gegen die Frauen Vorgebrachte widerlegt, sondern dasselbe und Schlimmeres den Männern zuschreibt.

---

[1] Diese auch schon Inn. II 15. 36.

[2] Oder auch weil er damals noch mehr vom „Inn.“ beeinflußt war.

[3] pag. 75.

Zu welcher Partei zählt sich hierbei der Autor? Das scheint zunächst schwer zu entscheiden. Auch wenn man die übrigen Werke[1] zum Vergleich heranzieht, kommt man dem Resultat nicht viel näher. Was dürfen wir z. B. aus der 3. Satire schließen, in der er seinen Vetter zur bevorstehenden Heirat beglückwünscht, ihm Ratschläge erteilt für die Wahl einer Frau, und darauf jene Anekdote erzählt, die beweist, daß es unmöglich ist, eine Frau zu hüten, wenn sie ihren Mann entehren will. — Will sie das immer? Die Geschichte Fiammettas (bes. XXVIII 48. 49 und 73) scheint dafür zu sprechen; nicht weniger die Erfahrungen, die der Edelmann mit seinem Zauberkelch während 10 Jahren gemacht hat (XLIII 44). Die Sinnlichkeit der Frauen ist groß und unersättlich (C. XXVIII); aber noch stärker ist die Habsucht, der auch die edelsten Frauen unterliegen (XLIII 38 und 113 f.). Doch ist Ariosto nicht auf Seite der Frauenverleumder, denn die auf deren Erzählung folgende Episode beweist jeweilen die Wahrheit der Erwiderung ihrer Gegner. So antwortet der „giusto vecchio“ (XXVIII 83) dem Wirt, die Unmäßigkeit sei unter den Männern viel größer, dazu komme noch Fluchen, Diebstahl, Totschlag etc. Und im folgenden Canto erliegt Rodomonte nicht nur trotz seiner weiberfeindlichen Vorsätze seiner Sinnlichkeit; im Zorn tötet er auch den Eremiten und in der Trunkenheit sogar Isabella (c. XXIX). Ebenso illustriert die Geschichte des Richters Anselmo die Behauptung Rinaldos (XLIII 48, 49), die Habsucht verleite die Männer noch zu ärgeren Taten als die Frauen. — Im Streite, der unter den Schriftstellern für und wider die Frauen tobte, nimmt Ariosto also ganz entschieden Partei gegen die Frauenverächter: er setzt wenigstens an Seite der Satire gegen das weibliche Geschlecht eine noch schärfere gegen das männliche. Weniger deutlich ist es aber, ob er die gegen die Frauen erhobenen Beschuldigungen mißbilligt. Nach XXVIII 84 könnte man es annehmen:

Appresso alle ragioni avea il sincero
E giusto vecchio in pronto alcuno esempio
Di donne, che nè in fatto nè in pensiero
Mai di lor castità patiron scempio.
Ma il Saracin che fuggia *udire il vero*,
Lo minacciò ....

Warum erzählt Ariost aber diese Beispiele nicht und dafür das von Fiammetta?

Er scheint eben gar nicht eine bestimmte Überzeugung ernstlich verfechten zu wollen, und aus seinen Äusserungen seine Ansicht herauszulesen, ist sehr schwer.[2] Wichtiger als diese Ansicht ist für uns die

[1] Es handelt sich um die Sat. I und III, Elegia XII v. 7–10. 31–38, den Negromante und besonders die Lena.

[2] Der Lösungsversuch von Bertana „*L' Ariosto, il Matrimonio e le Donne*“ in Miscellanea i. o. di Arturo Graf, Bergamo 1903, bezieht sich nur auf Sat. III und Fur. XLIII.



Form seiner Satire, die durch ihr Abwechseln von Urteilen zugunsten und gegen die Frauen sich zu einer schelmischen Neckerei seiner Zuhörerinnen gestaltet, und den Leser, wie die schon betrachteten illusionstörenden Mittel, als freies Spiel der Laune verwirrt und erheitert. Also auch die Satire muß zur Heiterkeit seines Epos beitragen.

Die Stellen, wo der Autor in eigener Person über die Frauen spricht, bestätigen noch unsere Behauptung. Nur wenige können uns auf der Suche nach der wirklichen Ansicht des Autors fördern. So z. B. das Lob der Frauen (Einleitung zu C. XXXVII) und die Aufzählung ihrer Verehrer unter den Schriftstellern seiner Zeit (o. 8 ff.), die zeigt, daß Ariost sich zu ihrem Lager zählt.[1] Dieselbe Gesinnung verraten die einleitenden Oktaven von C. XXIX über die Unbeständigkeit der Männer,[2] insbesondere Rodomontes

2. Donne gentil, per quel ch' a biasmo vostro
Parlò (Rodomonte) contra il dover, sì offeso sono,
Che sin che col suo mal non gli dimostro
Quanto abbia fatto error, non gli perdono.
Io farò sì con penna e con inchiostro,
Ch' ognun vedrà che gli era utile e buono
Aver taciuto, e mordersi anco poi
Prima la lingua, che dir mal di voi.

3. Ma che parlò come ignorante e sciocco
Ve lo dimostra chiara esperïenzia.
Incontra tutte trasse fuor lo stocco
De l' ira, senza farvi differenzia:
Poi d' Issabella un guardo sì l' ha tocco,
Che subito gli fa mutar sentenzia,
Già in cambio di quell' altra la disia,
L' ha vista a pena, e non sa ancor chi sia.

Wie in diesem Beispiel, entschuldigt er sich jedesmal, wenn er etwas Böses von den Frauen gesagt hat, aber die Entschuldigung klingt gewöhnlich etwas ironisch. So sagt er nach der Geschichte von Gabrina:

XXII 1. Cortesi donne, e grate al vostro amante,
Voi che d' un solo amor sete contente,
Comechè certo sia, fra tante e tante,
Che rarissime siate in questa mente;
Non vi dispiaccia quel ch' io dissi inante
Quando contra Gabrina fui sì ardente ....

---

[1] Freilich wurde dieser ganze Gesang erst für die Ausgabe von 1531 gedichtet.

[2] Als noch unbeständiger schildert er die Jünglinge. X 1—9.

Er bittet XXVIII 1—3 die Frauen und Freunde der Frauen, die Novelle von Fiammetta nicht zu lesen oder wenigstens nicht zu glauben; er schreibe sie nur, weil sie bei Turpino stehe; er kann sie aber auch nicht unterdrücken! Wo er sich einmal hinreißen läßt, die Frauen zu verwünschen, bricht er sofort ab (XXIX 74) und entschuldigt sich im folgenden Gesang XXX 1—3, auf seinen Liebesgram hinweisend:

3. Voi scusarete, che per frenesia.
Vinto da l' aspra passïon, vaneggio.
Date la colpa alla nimica mia,
Che mi fa star, ch' io non potrei star peggio:
E mi fa dir, quel di ch' io son poi gramo:
Sallo Iddio, s' ella ha il torto; essa, s' io l' amo.

4. Non men son fuor di me, che fosse Orlando
E non son men di lui di scusa degno....

Ebenso tadelt er nachträglich die Schmähungen (XXVII 118—121) Rodomontes gegen das weibliche Geschlecht mit den Worten:

122. E certo da ragion si dipartiva,
Chè per una o per due che trovi ree
Che cento buone sien *creder si dee.*

und als befürchtete er, die Ironie des letzten Verses sei noch nicht deutlich genug, fährt er fort:

123. Se ben di quante io n' abbia fin qui amate,
Non n' abbia mai trovata una fedele,
Perfide tutte io non vo' dir né ingrate
Ma darne colpa al mio destin crudele.
Molte or ne sono, e più già ne son state,
Che non dan causa ad uom che si querele;
Ma mia fortuna vuol che s' una ria
Ne sia tra cento, io di lei preda sia.

Diese beiden letzten Beispiele weisen uns auf eine neue Möglichkeit hin, die Frauensatire im „Fur." zu erklären. Wir können jene Beispiele wörtlich auffassen, und die momentane Stellung des Dichters zu den Frauen von seinem Liebesglück und -Unglück beeinflußt glauben. Immerhin müssen wir auch in diesem Falle die wirkungsvolle Disposition seiner Satire bewundern. Auch dann hat sie mit ihrer Grazie ebensoviel Wert als humoristischer Bestandteil seiner Dichtung, wie als subjektives Bekenntnis des Autors.

SCHLUSS.

In der bunten Folge der im „Fur." vorkommenden komischen Szenen, bei der Untersuchung des Humors in den Erfindungen, im Stil, im Aufbau, in der Sprache dieses Werkes, wie in der neckischen Form der Satire, überall müssen wir dasselbe bewundern: die fein berechnende, zielbewußte Kunst. Auch als Humorist ist Ariost ein großer Künstler. Aus Materialien, an denen Generationen gearbeitet haben, weiß er ein Werk zu erbauen, das alles, was seine Vorgänger schufen, in die Vergessenheit zurückdrängt.

Und doch ist sein Werk ohne jene Vorarbeiten nicht denkbar. Gerade das komische Element wurde zum größten Teile durch sie bedingt. Ein kurzer Rückblick auf die Entwicklung der komischen Elemente im „Morgante" und im „Innamorato" wird uns daher auch das Verständnis derjenigen des „Furioso" erleichtern. [1]

Die volkstümlichen Cantari, obschon sie an komischen Episoden nicht arm sind, wollen im ganzen doch als ernste Dichtungen gelten. Ihre Kompilatoren, ihre Sänger gebärdeten sich als wahrheitsgetreue Chronisten, und das Volk ließ sich gerne täuschen. Es glaubte an Roland und an die Paladine, und eine kleine Erweiterung der bekannten Abenteuer, die es immer wieder hören wollte, konnte ihm nur erwünscht sein. Der „Canterino" spielte eine wichtige Rolle im öffentlichen Leben. Seine ereignisreichen Geschichten führten die andächtigen Zuhörer aus den düstern Läden, den engen Gassen, den kleinlichen Verhältnissen hinaus in eine weite, sonnige Wunderwelt, wo große Dinge geschahen. Die Erinnerung an die seltsamen Abenteuer und die Heldentaten ihrer unbesiegbaren Freunde, Rinaldos und Rolands, verkürzten diesen Krämern und

---

[1] Dieser Rückblick will nur die wichtigsten Momente in der Entwicklung der Komik im „Morgante" und im „Inn." zusammenfassen, und darlegen, was den „Fur." von diesen Werken unterscheidet. Zu einer Darstellung der ganzen Entwicklung vom volkstümlichen Cantare bis zu Ariost fehlten mir die nötigen Hilfsmittel. Auch aus dieser kurzen Skizze wird man vielleicht schon herausfühlen, daß mir einige wichtige Werke, besonders Foffano *Il poema cavalleresco,* vol. II Mil. 1906, nicht zugänglich waren.

Handwerkern die eintönigen Arbeitsstunden, wenn sie dann wieder Spezereien verkauften, Stoffe zerschnitten oder Schuhe flickten. Sie sehnten sich den ganzen Tag nach der versprochenen Fortsetzung, die irgend eine blutige Schlacht zwischen Christen und Sarazenen, den spannenden Zweikampf eines Paladinen mit einem Riesen, die romantische Befreiung eines christlichen Ritters durch eine schöne Maurenprinzessin oder die exemplarische Bestrafung irgend eines feigen Schurken aus der Familie der Maganzesen schildern sollte.

Selbst die Gebildeten, die, ganz von klassischer Kultur vollgepfropft, die rohe Form, die unbeholfene Sprache, den schablonenhaften Stil dieser Geschichten verachteten, blieben oft auf dem öffentlichen Platze, wo der Bänkelsänger vortrug, stehen. Unwillkürlich ließen sie sich durch die bunten Abenteuer fesseln und folgten ihnen mit wachsendem Interesse. Aber auf einmal wird es ihnen doch zu bunt; sie erinnern sich, daß ja alles das erfunden ist, und brechen gerade am spannendsten Punkte in ein skeptisches Gelächter aus. Je lauter der Bänkelsänger nun schreit, je leidenschaftlicher er seine Wahrheit beteuert, je mehr Gewährsmänner er zitiert, je größer seine Begeisterung wird, desto komischer kommt den ungläubigen Zuhörern die Unwahrscheinlichkeit seiner Behauptungen vor. Sie lachen über den drolligen Widerspruch zwischen der Unbeholfenheit der Volkssprache, ihren drastischen Vergleichen und Metaphern, und dem bald würdig, bald zart sein sollenden Inhalt. Sie spotten über die historischen oder geographischen Schnitzer und über die Gemeinplätze der zahlreichen Exkurse.

Pulci [1] braucht solche Ungeschicklichkeiten, wo sie komisch wirken, nur witzig hervorzuheben, und wo nicht, zu verbessern, um einen ziemlich trockenen Cantare in eine unterhaltende, lustige Lektüre für die gebildete Gesellschaft der Via Larga zu verwandeln. Wenn diese Zuhörer dem Inhalt weniger Interesse und Begeisterung entgegenbringen, als das ungebildete

[1] Erst während des Druckes konnte ich das Buch von Attilio Momigliano „*L' indole e il riso di Luigi Pulci*", Rocca S. Casciano 1907, benutzen. Wenn ich daher nicht mehr viel aus seiner schönen Untersuchung verwerten kann, freut es mich doch zu sehen, daß das Wenige, was ich über Pulci zu bemerken hatte, mit seinen Ausführungen ziemlich übereinstimmt.



Volk, so amüsieren sie sich umsomehr an der grotesken Komik der Sprache und der Illusionsstörung der Form. Die Mängel (ungeschickter Aufbau, Längen, Mangel an psychologischer Begründung usw.) beachten sie nicht, da sie von den Bänkelsängern an solche gewöhnt sind. Die Dichtung machte auf sie einen ganz andern Eindruck, als auf Leser, denen ihre Vorbilder nicht geläufig sind, und die sich höchstens noch an der witzigen Sprache, an einigen humoristischen Abschweifungen und an den grotesken Szenen erfreuen können. Der Stoff interessierte sie an und für sich, und in der Form war auch die feinste Parodie für sie wirksam. Diese ist zwar nicht Pulcis Absicht, und die Bestellerin, die biedere Lucrezia de' Tornabuoni, konnte den Teil des Cantare, dessen Vollendung sie erlebte, vielleicht genießen, wie wenn es ernst gemeint wäre. Pulci sucht nicht die Parodie, sondern in erster Linie die Komik; um diese zu bewirken, sind ihm freilich die burlesken Mittel ebenso lieb, wie die grotesken, an denen der „Morgante" so reich ist (Aufzählungen, Klangwitze, groteske Reime etc.).

Noch reger als im Mediceerkreise war das Interesse für die Ritterepen in Ferrarra. Dort im Parvenüluxus der rohen Estensischen Haudegen hatte der Humanismus nicht genügend Fuß gefaßt, um dem geselligen Hofe die Freude an den anspruchslosen Abenteuergeschichten zu verderben; dort trug der Canterino, neben den theatralischen Aufführungen, neben den Maskeraden und Umzügen aller Art, seinen Teil zur Unterhaltung der lebensfrohen Gesellschaft bei.[1]

Aber auch Bojardo mußte durch Ironie und Humor sein Werk dem gebildeten Publikum näher bringen. Nur sind die Verhältnisse hier anders als in Florenz: der Florentiner Humanistenkreis achtete vor allem auf die Form, daher veränderte und parodierte Pulci fast nur diese; Bojardo dagegen schenkte ihr nicht viel mehr Sorgfalt als die Bänkelsänger selbst,[2] sondern

[1] vgl. Ph. Monnier, *Le Quattrocento,* Laus. 1901, t. II, p. 358 ff.

[2] Von Flickreimen wimmelt es. Ein „Barone" kann jedes Adjektiv bekommen, wie es gerade für den Reim paßt. Ein Wort wird bald in mundartlicher, bald in toskanischer, bald in gelehrter Form auftreten (selvaso, selvagio, selvatico): ein Riese heißt bald Barigaccio, bald Barigazzo; Ruggiero, der Heide, wird Paladino genannt, alles dem Reim zulieb. Daneben sind konvenzionelle Wendungen (wie „misera tapina" etc.) häufig.

passte den Inhalt dem Geiste der aristokratischen Hofgesellschaft an, deren Kultur mehr französisch als italienisch war und deren Lieblingslektüre die bretonischen Abenteuerromane bildeten.

Nicht nur ihr Milieu, auch die Persönlichkeit beider Dichter ist grundverschieden. Pulci ist vor allem Spaßmacher, geistreich und schlagfertig; mag sein Lachen Schmerz, innere Zerrissenheit verbergen, es übertönt dennoch alles. In Bojardos Epos spiegelt sich in der Komik die lebensfrohe Ausgelassenheit des Estensischen Hofes ebenso getreu, wie in den schmerzlichen Schlußklagen das Unglück seines Vaterlandes. Er will die Zuhörer belustigen, weil es ihm selber lustig zu Mute ist; die Geschichte, die er erzählt, freut ihn selbst am meisten:

> Ocio amoroso e cura giovenile,
> Gesti legiardi e lieta compagnia,
> Solazo fuor di noglia e di folia,
> Alma rimota da ogni pensier vile,
> Donnesco festeggiar, atto virile,
> Parlar accorto e giunto a cortesia;
> Son quelle cose, per sentenzia mia,
> Che il viver fan più lieto e più zentile.[1]

heißt es in einem seiner lyrischen Gedichte.

Das ist der wahre Ausdruck der Lebensauffassung des Quattrocento, wie sie uns besonders in den norditalienischen Fürstenhöfen entgegentritt, wie sie der „Inn.“ verkörpert. Überall Feste, Tanz und Liebesfreuden! Daher ist Bojardo so unerschöpflich in graziösen Erfindungen dieser Art. Für den Gang der Erzählung sind sie gewöhnlich zwecklos, oft sind sie durchaus unwahrscheinlich; was tuts? Der ganze Hof folgt dem Sänger willig in sein Märchenland. Muß sich Roland z. B. vor dem Gesang der Sirenen schützen; mit was wird er sich die Ohren verstopfen? Im „Danese“ kommt ein ähnlicher Fall vor: man gebraucht Pech. Ariost läßt Astolfo zu diesem Zwecke Wachs verwenden. Und Bojardos Roland tut es — mit Rosen. Den nackten Mandricardo läßt Bojardo von einer Fee durch ihre langen Haare bedecken (III 1. 34. 35). Was uns jetzt überflüssige Laszivität scheinen mag (z. B. die Abenteuer Mandricardos III 1. 22 ff. 34 f. 63, die Gradassos bei den Najaden

---

[1] *Rime volgari di Matteo Maria Boiardo* a. c. di A. Solerti, Bologna 1894, No XLIV l. 1º.

III 7. 29 f. besonders die Wiedersehensszene Brandimartes und Fiordelisas I 19. 59 ff.) entspringt derselben Stimmung lebensfroher Sinnlichkeit. Denn der Graf von Scandiano singt nicht um Ruhm zu erwerben. Er hat es aufgegeben, den Parnaß zu ersteigen. Er will nur alle Sorgen beim Singen vergessen und sich freuen unter Fröhlichen.

> II 31. 1. ... io chieggio a voi che siete intorno,
> Che ciascun ponga ogni sua noia in cassa,
> Ed ogni affanno ed ogni pensier grave
> Dentro vi chiuda, e poi perda la chiave.
>
> 2. Ed io, quivi a voi tuttavia cantando,
> Perso ho ogni noia ed ogni mal pensiero ...

In solcher Stimmung konnte man nicht nur von Heldentaten singen. Die Liebe wollte ihren guten Platz; sie bekommt Macht über die bisher gefühllosen Haudegen und besiegt die Unbesiegbaren. Sehr hübsch versinnbildlicht es die graziöse Episode, wo der widerspenstige Ranaldo von Amor gezüchtigt wird (II 15. 45–57).

> Da gente ignuda è vinto il suo valore
> Con gigli e rose e con foglie di fiore.

Und so ward auch Roland, so der ganze Hof des alten Kaisers und Karl selbst, so Ferraù (II 15. 33), so Sacripante (I 11. 13, 14), so Gradasso (III 7. 29), so Ruggiero (III 5. 43), so einst Alexander der Grosse (II 1. 29), so auch die Fee Morgana (II 9. 22) und die Zauberin Alcina (II 13. 55) trotz aller Macht und Tapferkeit von Amor besiegt. Wie komisch aber sehen die gewaltigen Krieger in ihrer Verliebtheit und Eifersucht aus, besonders wenn ihnen das Glück nicht hold ist, wie sie es im Waffenkampfe gewohnt sind.[1] Diese Situationen schildert Bojardo mit einer gutmütigen Lustigkeit, ohne Schadenfreude oder Spott — denn wie hätte er Recken verspotten dürfen, die man noch verehrte und von denen die adeligen Familien ihren Stammbaum ableiteten? — aber auch durchaus

---

[1] „Indem er einerseits die Gestalten der alten Paladine bewahrt und andrerseits diese stolzen, gewaltigen, streitbaren Persönlichkeiten verliebt sein läßt ... schafft er sich eine seinem Stoff inhärente Komik, während bei Pulci die Komik rein in der subjektiven Stellung des Dichters liegt.“ Morf, op. cit.

ohne Respekt. Ebensowenig Respekt bringt er der Tradition ihrer ungeheuren Heldentaten und seinen selbsterfundenen Zaubergeschichten entgegen. Er spricht von Kriegstaten vor Fachleuten und darf seinen Zuhörern nicht zumuten zu glauben, daß die französischen Paladine so viel stärker gewesen seien als sie. Er lacht über das Unglaubliche, das er erzählt, kann daneben aber mit vollem Ernst und Sachverständnis von Schlachten und Duellen berichten und mit ganzer Überzeugung mittelalterliche Schauergeschichten und sentimentale Novellen erfinden. In seinem Epos herrscht derselbe Geist, der aus jenen geschwätzigen Malereien des Quattrocento zu uns spricht, wo das Heilige mit dem Profanen beständig zusammenstößt, ohne daß der Künstler oder der Zuschauer ein Arges darin gesehen hätten. Es ist eine urwüchsige Fröhlichkeit, die nicht selten derb wird, wie auch das Benehmen und die Reden der Hauptpersonen. Doch muß man sich hüten, aus ihrem Betragen in einigen Episoden des „Inn." auf eine burleske Verhöhnung der Karlssage zu schließen. (Man denke, wie unfein selbst die Humanisten, Zeitgenossen Bojardos, einander gegenseitig beschimpften.) Der Dichter läßt sich einfach von seiner ausgelassenen Laune zu weit hinreißen.

Bojardo erzählt mit Lebhaftigkeit, ohne Sorgfalt und Berechnung. Seine Erfindungen sprudeln ganz ohne Mühe hervor. Die Szenen sind bald nicht völlig ausgeschöpft und könnten komischer werden; bald sind sie breitgetreten und verlieren dadurch viel von ihrem Reiz. Der größte Mangel aber besteht darin, daß Bojardo nur Episode an Episode reiht, ohne sich um ihren innern Zusammenhang zu kümmern, ja sogar ohne dafür zu sorgen, daß seine Personen überall einem bestimmten Charakter gemäß handeln. Kurz, man muß immer wieder staunen darüber, wie sehr die liebenswürdige Dichterpersönlichkeit[1], die überall durchblickt, uns so große Mängel vergessen lassen kann.

---

[1] Diese allein erklärt es, daß der „Inn." manchen Lesern sympathischer ist als der „Fur.", während es leicht erklärlich ist, daß er von allen unterschätzt wird, die vom Dichter eine deutliche, innere Sehkraft verlangen Bojardo besitzt diese Gabe wohl nur in geringem Maße; und die überaus flüchtige und anspruchlose Komposition macht diesen Mangel besonders fühlbar.

Es war also ein an Komik und Humor reicher Stoff, eine heitere Zauberwelt, mit von Lebensfreude übersprudelnden Figuren, die Bojardo seinem Nachfolger überlieferte. Eine bunte Folge von Episoden, die sich nach Wunsch vermehren ließen, und die man vergaß, wenn sie vorübergezogen waren. Man konnte seine Geschichte ad infinitum weiterführen: Roland verharrt in Liebe, Ungeschicklichkeit und Eifersucht, Rinaldo und Angelica fahren fort, abwechselnd an beiden Quellen zu trinken, die Helden bestehen immer neue Kämpfe und Abenteuer, die Damen erzählen weitere Novellen. Und im Hintergrunde kämpfen die mächtigen Christen- und Heidenheere mit wechselndem Erfolg, indem sie beständig, als Ersatz für die Gefallenen, neue Hilfstruppen von allen Seiten erhalten.

Ariost aber gestaltete seine Fortsetzung zu einem deutlich gegliederten Ganzen. Im „Fur.“ steigert sich Rolands Liebe zum Wahnsinn, der mit Hilfe des Himmels von Astolfo geheilt wird; den Christen droht eine Katastrophe, die der Himmel durch seinen Erzengel abwenden läßt; die Heiden entzweien sich, und die würdigsten unter ihnen werden Christen; Angelica verheiratet sich; eine Nebenhandlung, die Vereinigung von Ruggiero und Bradamante, hat ihre Steigerung, ihren spannenden Moment und ihre günstige Lösung. Alle diese Handlungen greifen organisch ineinander; die Nebenhandlungen und Novellen werden weniger zahlreich und sind enger mit der Haupthandlung verknüpft. Kurz, das Epos wird nicht mehr gleichsam improvisiert, es wird berechnet in seinen Teilen, es wird komponiert.

In der Komposition liegt wohl einer der größten Fortschritte vom „Inn.“ zum „Fur.“.

Und darin ist eine der Hauptursachen der Verminderung der Komik zu suchen. Die wilden Zweige werden abgeschnitten. [1] Der momentanen Laune wird nicht mehr so oft nachgegeben. Einer übermütigen Stimmung des Autors zulieb, benimmt sich kein Held mehr so, wie wir es von seinem Charakter nicht er-

---

[1] Die Komposition ist auch der Fortschritt der Malerei vom 15. zum 16. Jahrhundert: cf. darüber die Ausführungen Wölflins in s. Buche über *„Die klassische Kunst“* (München, 1904, 3. A.) p. 188 ff.

warten dürfen. Aber wo eine komische oder humoristische Szene übernommen wird, gewinnt sie an Wirkung, weil sie deutlich geschaut und klar und objektiv geschildert wird. Wie in der zeitgenössischen Malerei treten die Figuren in den Vordergrund, werden größer, deutlicher, und das Beiwerk wird vermindert. Die muntere Geschwätzigkeit weicht einer großzügigen Darstellung der Hauptsache. Man interessiert sich weniger um die äußeren Ereignisse, desto mehr beobachtet man den Menschen und besonders die menschlichen Affekte[1]. Die karikierten Originale weichen vor dem allgemein menschlichen Typus. Der Humor muß sich verfeinern, er wird nicht mehr auf einzelne entschieden humoristische Personen gehäuft; er verteilt sich überall.

Die Wandlung in der künstlerischen Gesinnung des Zeitalters geht Hand in Hand mit der Wandlung in den Sitten, die in Castigliones Buch vom „Cortegiano“ ihren Ausdruck findet. Aus der kraftstrotzenden Generation des Quattrocento geht unter dem Einfluß der klassischen Bildung und der höfischen Kultur eine verfeinerte, auserwählte Gesellschaft hervor. Und zu dieser Gesellschaft gehörte auch unser Dichter. Das Lebensprogramm war wohl noch dasselbe, wie es Bojardo im zitierten Gedicht aufstellte, nur verfeinert. Auch am Hofe von Urbino „i soavi ragionamenti, e l' oneste facezie s' udivano; e nel viso di ciascuno dipinta si vedeva una gioconda ilarità, talmente che quella casa certo dirsi poteva il proprio albergo della allegria.“ Aber weiter heißt es: „erano i giuochi e i risi al suo cospetto conditi, oltre agli argutissimi sali, d' una *graziosa e grave maestà*“.[2]

Da die Fröhlichkeit am Hofe eine so große Rolle spielt, erscheint es für den Cortegiano überaus wichtig zu wissen, auf welche Art er eine solche Fröhlichkeit hervorrufen kann. Es wird daher in Castigliones Buch Bernardo Bibiena über diese Kunst der „Facezie“ ein langer Exkurs in den Mund gelegt.

---

[1] Es fällt auf, wie kurz Ariost erzählt, und wie lang dagegen Selbstgespräche und die Schilderung der Affekte ausgesponnen sind.

[2] Il libro del Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione, Milano Bibl. class. econ. L. I, p. 27.

Frederico Fregoso hatte zwei Arten „Facezie" unterschieden: das Erzählen „con buona grazia e piacevolmente," das er „festività" oder „urbanità" zu nennen vorschlägt (es entspricht etwa dem, was wir als Humor bezeichnen) und „detti" oder „arguzie" (was wir Witz nennen).[1] Bibiena fügt dazu noch die „burle" (das Possenhafte)[2]. Er erläutert nun die drei Arten.[3] Zunächst den Humor: „la grazia perfetta e vera virtù di questo è il dimostrar tanto bene e senza fatica così coi gesti come con le parole, quello che l' uom vuol esprimere, che a quelli che odono, paja vedersi innanzi agli occhi far le cose che narrano."[4] Wer denkt bei dieser Vorschrift nicht an die feinen Beobachtungen, die den Szenen des „Fur." soviel Leben geben! Das von Bibiena zitierte Beispiel zeigt uns, wie feine humoristische Züge die Zeit zu schätzen wußte: „Chi non ride," sagt er, „quando nella ottava Giornata delle sue Cento Novelle narra Giovan Boccaccio come ben si sforzava di cantare un Chirie, e un Sanctus il Prete di Varlungo quando sentía la Belcolore in Chiesa."

Uns interessiert ferner, was Bibiena sagt von „quelle belle bugie, ben assettate", und der Magnifico Giuliano erzählt eine solche witzige Übertreibung, die den Wundertaten Astolfos nicht unähnlich ist.[5] Dann kommen die Vorschriften über die verschiedenen Arten von „arguzie": diese sollen nicht bei den Haaren herbeigezogen werden, oder allzu beißend sein; besonders soll der Cortegiano billige Witze oder Gemeinplätze vermeiden; vor Damen dürfen die Witze nie obscön sein. Wortwitze, Klangwitze („bischizzi"), witzige Urteilsbeziehung, unglaubliche Übertreibungen werden zitiert und besprochen. Auch die Ironie: „Assai gentil modo di facezie è ancor quello che consiste in una certa dissimulazione, quando si dice una cosa, e tacitamente se

---

[1] Cortegiano L. II, p. 126.

[2] op. cit. p. 130.

[3] Als allgemeine Regel wird festgestellt, daß das Unglück und die Schlechtigkeit nicht als Zielscheibe des Spottes genommen werden dürfen, eine Regel, gegen die sich Ariost z. B. bei der Geschichte Gabrinas verstößt.

[4] Op. cit., p. 131. An den Humor der geschilderten Art knüpft er an die Komik der Nachahmung, in der der Cortegiano, im Gegensatz zum Buffone, große Zurückhaltung beobachten soll. Er soll nur andeuten, was er nachahmen will.

[5] Es handelt sich um gefrorene Worte, op. cit., p. 136.

ne intende un' altra; non dico già di quella maniera totalmente contraria; come se ad un nano si dicesse gigante, e ad un negro bianco.... perchè son troppe manifeste contrarietà... ma quando con parlar severo, e grave, giocando si dice piacevolmente quello che non s' ha in animo." „E questa sorte di facezie che tiene dell' ironico, pare molto conveniente ad uomini grandi; perchè è grave e falsa, e puossi usare nelle cose giocose ed ancor nelle severe."[1] Das ist die Ironie, die wir im „Fur." finden.

Bojardo wäre für die Zeit Castigliones, für den Dante oft nicht anständig genug war, zu wenig fein gewesen. Einen Beweis dafür bildet das bald eintretende Bedürfnis nach einer Bearbeitung und der Erfolg derjenigen Bernis, die neben der Sprache auch die Komik in einigen Beziehungen änderte[2] und Bojardos Originalfassung in Vergessenheit geraten ließ. Sogar wenn Ariost nur wie sein Vorgänger den Zweck verfolgt hätte, eine elegante Gesellschaft zu unterhalten, so durfte er als Cortegiano nicht in Bojardos Art weiter fabulieren. Die Tendenz der Kunst seiner Zeit veranlaßt ihn zu strengerer Komposition, und die Tendenz der Kultur seiner Zeit zwingt ihn zu feinerer, gemessener Ausdrucksweise in allem. Sein Charakter kam diesen Tendenzen von selbst entgegen.

Ariost wollte noch mehr als bloß unterhalten. Schon 1507 schickt er die ersten vollendeten Gesänge an Isabella d'Este;[3] schon 1509 spricht er vom „Padiglione del mio Ruggiero" in einem Brief an den Kardinal derart, daß man annehmen darf, seine Geschichte sei dem Kardinal schon bekannt gewesen; und dieses bemalte Zelt befindet sich im letzten Gesang.[4] Dem Unterhaltungsbedürfnis war also damals schon ziemlich Genüge getan. Ariost wollte aber sich selbst, er wollte der Kunst Genüge tun; und erst 1516 ließ er seinen „Furioso", an dem er unablässig feilte, erscheinen. Und bis an sein Lebensende wurde er nicht müde zu verbessern und zu ändern, während er nur

---

[1] Op. cit. 147.

[2] vgl. Mazzoni *Tra libri e carte.* Rom 1886. *L' Orlando innamorato del Bojardo rifatto da Fr. Berni.*

[3] vgl Cappelli, *Lettere di Lodov. Ariosto.* Mil. 87, 3. Aufl. Prefazione p. XXXIV.

[4] vgl. op. cit., p. 9 und p. XXXIX.

wenig vermehrte.[1] Wie die Komposition, wird auch die Ausarbeitung im Einzelnen sorgfältiger als bei seinen Vorgängern, und auch dieses trägt zur Veränderung des Humors im Ritterepos bei.

Dank seiner großen Anpassungsfähigkeit ist der Geist seiner Dichtung besonders am Anfang nicht allzusehr von dem verschieden, der im „Inn.“ herrscht. Wie er in den lateinischen Gedichten seinen klassischen Vorbildern Catull und Tibull[2], in seiner italienischen Lyrik Petrarca, in den Satiren Horaz, in den Komödien Plautus und besonders Terenz[3] nachzuahmen sucht, so will er auch im „Fur.“ den „Inn.“ im gleichen Geist, aber künstlerisch veredelt und dem Geschmacke seiner Zeit angepaßt fortsetzen.

Allein die Verschiedenheit seiner Persönlichkeit von der Bojardos veranlaßt einen neuen Unterschied. Bojardos Lachen ist freudige Lebensbejahung, Ariostos Lächeln ist skeptische Ironie. Bojardo belustigt uns durch seine fröhliche, ungebundene Erfindungslaune, bei Ariost ist die genaue Beobachtung des Lebens die Quelle der Komik. Jener schießt über das Ziel hinaus und fällt oft ins Burleske; Ariostos Realismus führt eher zur Satire.

Dieser durch die große visuelle Dichterkraft und die feine Beobachtungsgabe bedingte Realismus[4], die Neigung zur Beschaulichkeit und zur Reflexion[5], und das weise Maßhalten in allen Lagen[6] sind die Eigenschaften des „Fur.“, die in der Persönlichkeit Ariosts ihren Grund haben.

---

[1] Stoffliche Abänderungen weisen die Ausgaben von 1521 und von 1532 (außer der Erweiterung um 6 Canti) nur sehr wenige auf.

[2] cf. Carducci, *La gioventù di L. A. e la poesia latina in Ferrara* in *Opere*, Bologna 1904, Bd. XV.

[3] cf. Marpillero G. st. XXXIII, p. 303 ff.

[4] Ariosto ist nichts weniger als unpraktischer Idealist; trotz seiner Güte, seiner Neigung zu einem „otium cum dignitate“, seiner Sucht immer zu ändern, sei es an seinem Garten, sei es an seinen Versen, findet er sich in schwierigen Stellungen, wie besonders bei seiner Regierung über die Garfagnana, meisterhaft zurecht, dank seinem klaren Blick und seiner nie zu optimistischen Beurteilung der Situation; während Bojardo in ähnlicher Stellung seine zu große Güte als Schwäche vorgeworfen wurde.

[5] In dieser Beziehung ein Schüler von Horaz, wie andere Humanisten, wurde ihm erst in späteren Jahren das „Glück der Resignation“ zu teil. Seine reflektierende Natur offenbart sich besonders in den „Capitoli“ und den „Satire“; er zeigt sich darin ruhig, skeptisch und indifferent.

[6] In allen Dingen war er mäßig, auch wieder als echter Horazianer: in der Freundschaft, der Liebe, sogar im Lesen, wie uns sein Sohn Virginio berichtet. (cf. Carducci op. cit. I 213.)

Als Realist gab er der Märchenwelt Bojardos feste Umrisse und Natürlichkeit. Der bunte Frühlingsmorgentraum verwandelt sich in eine deutliche, irdische Welt unter der strahlenden Klarheit der Mittagssonne. Die subjektive Stimmung, die im „Inn." die Form der Dinge wie mit einem Nebel, die Einzelheiten zu einheitlichen Komplexen gruppierend, umhüllt, ist verschwunden; alles tritt vor uns in objektiver Deutlichkeit [1]. Die geschilderten Dinge, nicht das Gefühl des Dichters, rufen die Komik hervor. Das Kleine und Kleinste erlangt seine Bedeutung. Auch das Groteske wird uns wahrscheinlich gemacht, und das Übersinnliche mit burleskem Humor für unsere irdischen Sinne zurechtgelegt. Dann, wenn wir diese lebensvolle Welt betrachten, ohne an ihren Urheber zu denken, tritt dieser plötzlich hervor und hilft uns seine Schöpfung kritisieren und ... belächeln. Was er mit der größten Objektivität aufgebaut hatte, wird mit der größten Subjektivität beleuchtet. So machte es zwar auch Bojardo; aber die Überraschung war nie so groß, auch wenn er seine Gestalten aller Würde entblößte, weil wir schon bei der Erzählung, die selber viel weniger anschaulich war, immer seine Nähe fühlten. Ariost kann die Illusion, weil sie in seinem Werk größer ist, mit feineren Mitteln unterbrechen; seine Ironie ist oft kaum fühlbar für den naiven Leser.

Die Neigung zur Beschaulichkeit führt Ariost dazu, der Reflexion einen größern Platz einzuräumen. Seine Betrachtungen sind nie paradox, nicht einmal originell, was den Inhalt betrifft. Die geist- und kunstvolle Form aber unterscheidet sie vom Gemeinplatz. Sie stecken voll weisen Humors und verbergen

---

[1] Wie sehr er in der dichterischen Gestaltungskraft Bojardo überlegen ist, wie sehr er sein Augenmerk immer aufs Ganze richtet, während Bojardo von Episode zu Episode den Charakter seiner Personen wechseln läßt, sucht ein Artikel von Cesareo, *La fantasia di L. A.* in *N. Ant.* 1900, 16. Nov., darzutun, der zu Rajnas Überschätzung von Bojardos Verdiensten das entgegengesetzte Extrem bildet. Bojardo ist eben vor allem Lyriker. Man lese seinen Canzoniere: ein Stimmungsbildchen nach dem andern, zart und duftig, wie die morgenfrischen Landschaftshintergründe eines Madonnenbildes seiner Zeit. Auch im „Inn." verrät er diese Eigenschaft überall; bei jeder Gelegenheit flicht er Stimmungsbildchen ein. Mit Vorliebe wendet er Begriffe an, die einen gewissen Gefühlsgehalt besitzen, anstatt diese Gefühle durch eine plastische Schilderung hervorzurufen. Und das nicht nur, um eine lyrische Stimmung zu erwecken; auch in komischen Szenen operiert er mit grotesken Begriffen, statt eine deutliche Vorstellung zu geben (siehe z. B. die Szene mit Orrilo und Ariosts Fortsetzung).



satirische Angriffe. Und nicht nur über seine Erfindungen reflektiert er; auch die Beziehungen seiner Geschichten zu seiner Zeit sind häufiger, sowohl die Satire als die Lobeserhebungen der Estensen[1], der zeitgenössischen Künstler und Dichter.

Besonders ist das weise Maßhalten im Ritterepos etwas Neues. Satire, Komik, Humor, Ironie, alles ist gedämpft. Es ist kein höhnisches Gelächter über die Torheiten der Menschen, sondern nur ein scherzendes Lächeln. Und noch mehr: Die komischen Elemente werden dem künstlerischen Effekt untergeordnet und müssen ihrerseits dazu dienen, den Ernst, die Tragik gewisser Episoden zu mildern. Nicht nur soll überall Schönheit, sondern auch überall Heiterkeit walten.

Diese letztere macht den eigenartigen Reiz des „Furioso“ aus. Ein Stoff, der so viele tragische und komische Episoden bot, ist nie mit solcher Kunst auf eine so gleichmäßige und so heitere Ruhe abgestimmt worden.[2] Alles erscheint gemäßigt. In die tragischen Episoden streut der Dichter humoristische Züge[3] oder ironische Bemerkungen[4] ein; die komischen Episoden mildert er durch kunstvolle epische Bilder[5] oder elegische Klagen der Betroffenen[6], die Spannung der Erzählung durch illusionsstörende Zwischenbemerkungen.

Die komischen und humoristischen Elemente aber, die Ariost veredelte und zur Erzielung dieser seltenen Heiterkeit kunstvoll verwertete, verdankt er alle Bojardo.[7] Nur in der Ironie und in der Satire geht er z. T. über diesen hinaus.

---

[1] In diesem unsympathischen Teil des „Fur.“ folgt er dem Zug seiner Zeit und auch den Traditionen des franz. Epos. cf. *Gautier* op. cit. t. II, p. 119.

[2] Die epische Ruhe ist sonst gewöhnlich ernst.

[3] Vgl. den Tod Brandimartes XLII 12, die Raserei Rolands c. XXIII, XXIV.

[4] Vgl. die Metzelei der schlafenden Christen durch Cloridano XVIII.

[5] Vgl. den Überfall Marfisas und Rinaldos auf den Zug von Maganzesen und Mauren, die einander in der Verwirrung gegenseitig bekämpfen XXVI.

[6] Vgl. Ruggieros Klagen, nachdem sich ihm Angelica unsichtbar gemacht hat XI 8.

[7] Die Komödien und die Satiren entbehren wahrer Komik. Laute Lustigkeit finden wir nirgends. Wohl aber witzige Ironie, Satire und den Humor einer weisen skeptisch-resignierten Weltanschauung. Auch Humor fein beobachteter Züge.

Zugleich tut Ariost aber den ersten Schritt zu einem ernsten Kunstepos; einen weiteren Schritt bedeuten die Cinque Canti, und den Höhepunkt dieser Wandlung bildet Torquato Tasso's „Gerusalemme liberata". [1]

Gegen die Epigonen dieser Richtung wird sich dann die makkaronische Poesie wenden, die sich durch die Maßlosigkeit im Grotesken deutlich vom „Furioso" unterscheidet. [2] Folengo parodiert zugleich in dem Randkommentar [3] den Humanismus.

Die Zeiten des Ritterromans waren nach Folengo, Rabelais und Cervantes für die Gebildeten vorüber. Nur Tasso und Ariost konnten ferner gefallen. Besonders aber Ariost; der Zauber seiner weltmännischen Heiterkeit gab ihm da Zutritt, wo man seine Vorgänger und Nachfolger nie aufgenommen oder vergessen hatte.

Das 16. Jahrhundert bewundert am „Fur." die Kunst; man wußte, wo der Humor und der Stoff herkamen. Neben der literarischen Bewunderung errang die Dichtung auch Popularität. So berichtet Montaigne in seinem „Journal de voyage" [4], er habe (1580) Gesänge des „Furioso" in Empoli von Bauern zur Laute singen hören; so schreibt Bernardo Tasso, vielleicht etwas übertreibend: „Non s' ode egli tutto dì i viandanti per le strade, i naviganti su li solcanti legni, le verginelle per le lor camere, le stanze dell' Ariosto per lor diporto cantare?" [5]

In dem Maß, wie Bojardo in Vergessenheit geriet, wurden Ariost Verdienste zugeschrieben, die nicht sein waren: das 18. Jahrhundert schätzte in seinem Werke den Reichtum an Erfindungen und die Komik. Einer seiner größten Bewunderer, Voltaire, zeigt durch die „Pucelle", in der er den „Furioso"

---

[1] cf. Rajna, *Fonti* etc. Introduzione.

[2] Daran erkennen wir auch den Mangel an satirischer Absicht gegenüber der Epentradition im „Inn." und im „Fur."; die Parodie der Ritterromane mußte zum Grotesken führen; das zeigt Folengo, das zeigt Rabelais, das zeigt, trotz aller Vornehmheit in der Kunst, Cervantes.

[3] Eine Steigerung ins grotesk Maßlose der reflektierenden Oktaven Bojardos und Ariostos.

[4] herausgeg. durch d' Ancona, Città di Castello 1889.

[5] Brief an Consalvo Perez, cit. in Ferrazzi, *Bibliografia ariostesca,* Bassano 1881, p. 82.



nachzuahmen glaubte, wie wenig er dessen Absicht verstand.[1] Wo bleibt da Ariosts Objektivität und heitere Ruhe! Etwas näher steht ihm Wieland[2], doch ist seine humoristische Technik eher der des Cervantes verwandt. Immerhin strebt er, besonders im „Oberon“, epische Ruhe und Heiterkeit an. Aber schon die veränderlichen, tänzelnden, achtzeiligen Strophen zeigen einen andern Geist: man möchte sie Oktaven im Rococostil nennen. Von den illusionstörenden Momenten[3] wurde fast nichts übernommen.

Umsomehr Illusionstörung haben wir in Byrons „Don Juan“. Hier scheint die Dichterlaune unumschränkt zu herrschen.[4] Nicht nur über seinen Stoff scherzt er, auch über seine Kunst, was Ariost nie tat. Im Stil steht er Pulci (aus dessen Morgante er den ersten Canto übersetzte) näher. Der Stoff ist modern, die Satire daher ernst und bissig; er schildert die Gesellschaft, Ariost die Menschheit.

Die gleichmäßige Heiterkeit des „Furioso“ wurde im Epos nicht mehr erreicht. Sie entstand nicht spontan, sondern bildete den Höhepunkt einer allmählichen Evolution. Sie war das Produkt der Flucht eines Realisten von ungewöhnlicher Weltkenntnis, überaus plastischer Gestaltungskraft und skeptischem Indifferentismus in einen weltfremden, phantastischen, durch die Tradition verehrungswürdig gewordenen, aber durch burlesken Übermut

---

[1] Die „Pucelle“ ist entschieden burlesk und die burleske Dichtung mochte auch ihren Einfluß auf Voltaire ausgeübt haben. Voltaire war nicht imstande, lebendige Gestalten zu schaffen; er liebt seine Personen auch nicht, wie sollte sich der Leser für sie interessieren?

[2] „Iris und Zenide“ und „Oberon“. Die Komik kommt bei diesen Dichtern des philosophischen 18. Jahrhunderts viel mehr von der Reflexion als von der Beobachtung. Die Sinnlichkeit ist mehr intellektuell als physisch. Wo Ariost klassische Nacktheit schildert, zeichnen sie pikantes Négligé. Ein Unterschied wie zwischen Tizian und Boucher, Watteau oder Greuze. Sie gleichen mehr Bojardo, ohne seine überschäumende Lebensfreude.

[3] Die Illusionstörung sollten erst die Romantiker A. W. und Fr. Schlegel wiederentdecken, nachdem sie zuerst bei Goethes Wilhelm Meister die ersten Spuren einer solchen kennen gelernt hatten.

[4] Es wird dies Byron zum Vorwurf gemacht, wie man es oft genug Ariost vorgeworfen. Bei Byron ist der Einfluß der italienischen Epiker mit dem der Parodien (Popes) und der englischen Humoristen (Sterne, Fielding) gemischt.

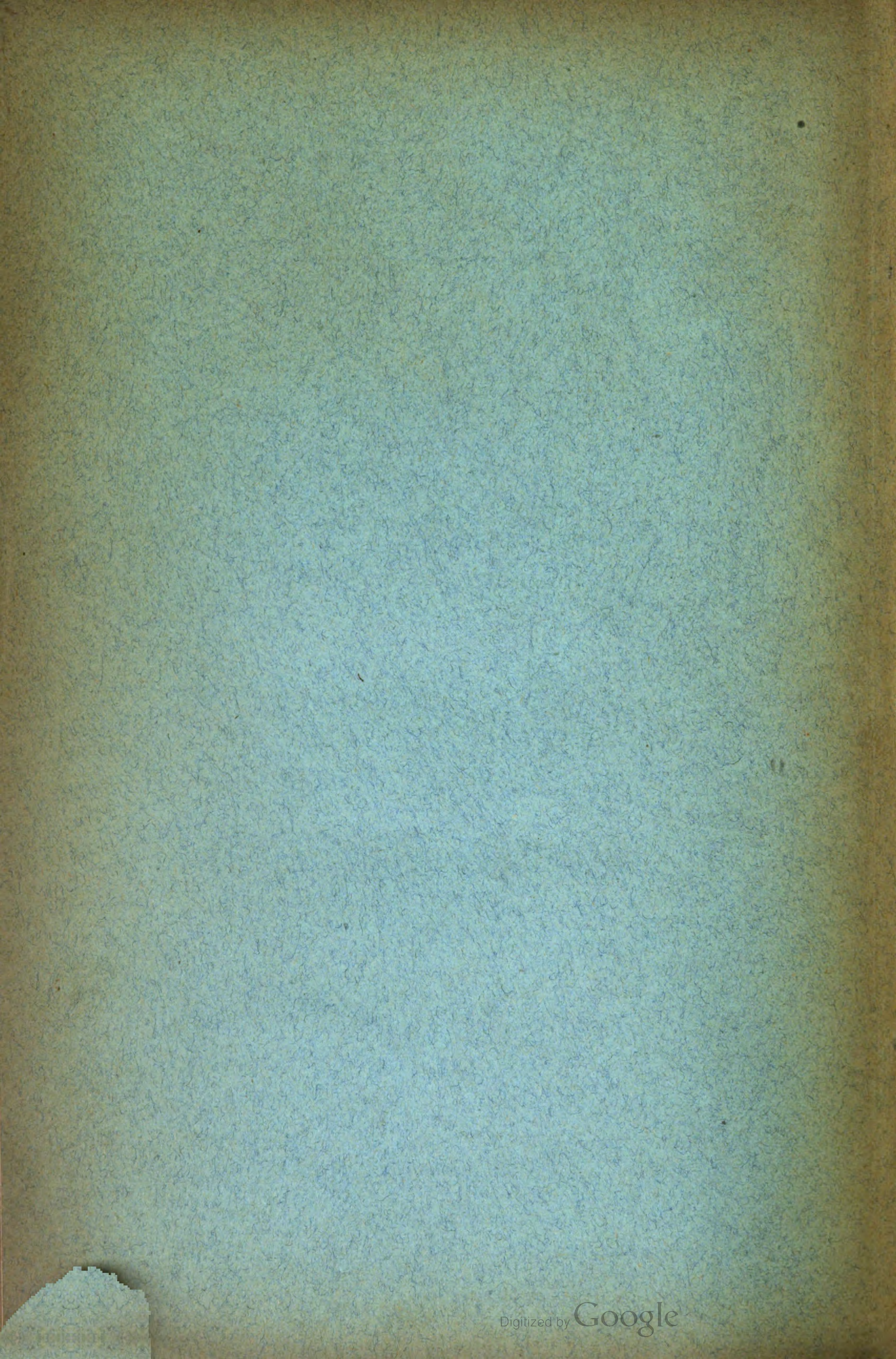
schon stark zersetzten Stoff. Sie war der Ausdruck einer Zeit der Überkultur, da man es mit dem Inhalt eines Kunstwerkes nicht ernst nahm, wenn nur die Form gefiel; die Übergangsstufe zwischen der kraftstrotzenden Lustigkeit der Renaissance und dem hohlen, pompösen Ernst der Inquisitionszeit; eine Mischung von gemäßigter Komik, feinem Humor, burlesker Ironie und neckischer Satire mit künstlerischem Ernst und glänzender Darstellung, bei immerwährendem Bewußtsein der Eitelkeit aller Dinge.

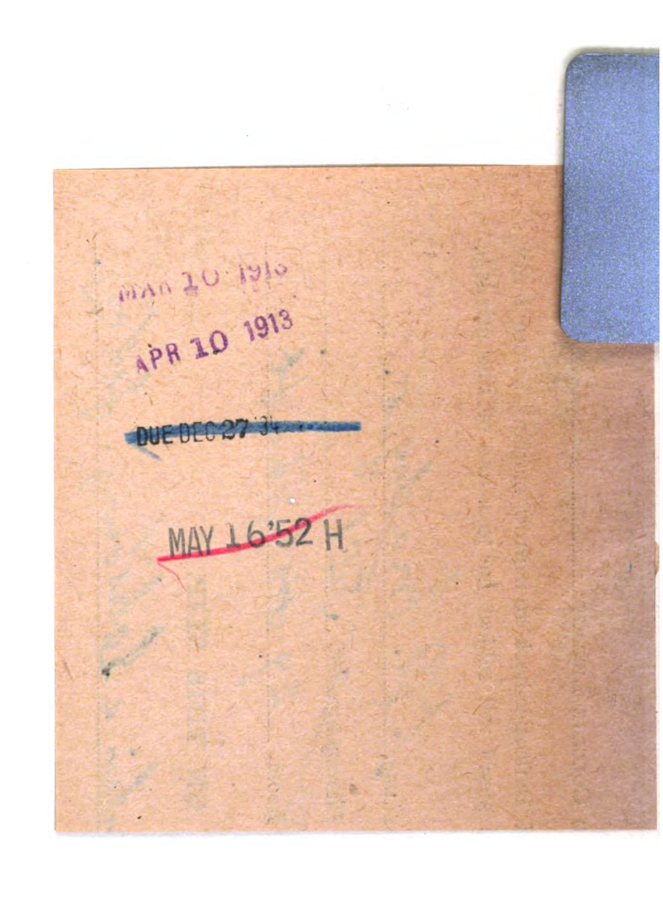
CURRICULUM VITAE.

Ich wurde am 4. September 1883 in Zürich-Enge geboren. 1888 zogen meine Eltern nach Saignelégier (Berner Jura), wo ich die Primar- und Sekundarschule besuchte.

Nach Absolvierung der Handelsabteilung der Kantonsschule Zürich, in deren 2. Klasse ich 1899 eingetreten war, entschloß ich mich, durch einige meiner Lehrer, besonders Herrn Prof. Donati, dazu aufgemuntert, moderne Sprachen zu studieren. Ich bezog im Frühjahr 1902 die Hochschule Bern und widmete mich dort, unter der trefflichen Leitung des Herrn Prof. Gauchat, dem Studium der romanischen Philologie, besuchte außerdem noch Vorlesungen und Seminarien der Herren Professoren Haag, Walzel und Michaud. Das Wintersemester 1903/04 verbrachte ich in Florenz; ich wohnte dort den Vorlesungen der Herren Professoren Mazzoni, Rajna und Parodi bei. Im November 1905 bestand ich in Bern die Gymnasiallehrerprüfung in Französisch, Italienisch und Deutsch. Seit Frühling 1906 unterrichte ich diese drei Fächer als Hilfslehrer am Technikum in Winterthur.

Allen meinen Lehrern spreche ich für die Anregung und Förderung, die sie mir geboten, den aufrichtigsten Dank aus.




MAR 10 1913
APR 10 1913
DUE DEC 27 '34
MAY 16 '52 H



